Handlungs-, Charakter- und Situationskontrast in den Jugendwerken von Charles Dickens.

(Sketches, Pickwick Papers, Oliver Twist, Nicholas Nickleby.)

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der Hohen Philosophischen Fakultät

der Vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Wilhelm Johannpeter

aus **Minden** (Westfalen).

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

Halle a. S. 1914.

Druck der Engelhard-Reyherschen Hofbuchdruckerei in Gotha.

Referent: Herr Professor Dr. **Max Deutschbein.**

Dem Andenken meines Grofsvaters

Franz Selle †

in Dankbarkeit gewidmet.

Disposition.

Seite

I. Einleitung 5

II. Erklärung des Wortes „Kontrast“ 5

a. Assoziation und Ähnlichkeit 6

b. „Kontrast“ 6

c. Verhältnis des Kontrastes zum Widerspruch 10

III. Arten des Kontrastes 11

a. Verschiedenheit des erzählenden Tones 11

b. Charakterkontrast 11

c. Handlungskontrast 13

d. Situations- und Milieukontrast 13

e. Komischer Kontrast 14

IV. Verhältnis des Romans zum Drama in bezug auf Kontrast . . 16

V. Geschichte des „Kontrastes“ vor Dickens 18

VI. Hinweise des Dichters auf den Kontrast 22

VII. Die Anwendung des Kontrastes in den einzelnen Jugendwerken 25

A. Sketches 25

α. Sketches 25

β. Scenes 28

γ. Characters 34

δ. Tales 36

B. The Pickwick Papers 38

C. Oliver Twist 42

D. Nicholas Nickleby 48

VIII. Zusammenfassung und Schluſs 53

IX. Literaturverzeichnis 54

Abkürzungen:

Sketches = Sk. Pickwick Papers = PP. Oliver Twist = OT. Nicholas Nickleby = NN.

Die Angabe der Seitenzahlen geschah nach der Macmillan-Ausgabe von Dickens' Werken.

I. Einleitung.

Über ein technisches Mittel im Roman soll die folgende Arbeit handeln, über den „Kontrast", speziell über den Kontrast in den Jugendwerken von Charles Dickens. Vor nicht langer Zeit erschienen über die Kontrastverhältnisse bei Shakespeare zwei Arbeiten, die eine 1912 von Borchers: „Über den Kontrast bei Shakespeare", die andere 1913 von Lüdemann: „Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus". Während Lüdemann ohne jegliche Festlegung der Begriffe seine Arbeit beginnt, gibt Borchers eine genaue philosophisch-psychologische Erklärung des Wortes „Kontrast". Auch dieser Arbeit muß eine solche vorausgeschickt werden, da ja das Thema eine weitere Fassung verlangt: neben der Behandlung des Charakter- auch die des Handlungs- und Situationskontrastes; die Definition wird weiter zur Notwendigkeit durch die neuen Gesichtspunkte, die besonders in dieser Beziehung für den Roman in Frage kommen gegenüber dem Drama; ein kurzer Vergleich der Kontrastverhältnisse in Roman und Drama mag jedoch späteren Zeilen vorbehalten bleiben.

Nur kurz seien, bevor wir die Definition beginnen, zwei Urteile über die Bedeutung und den Wert des Kontrastes angeführt: Heinrich Keiter, Tony Kellen, „Der Roman", Seite 327: „Ein gutes Mittel zur Verstärkung der Charakterschilderung ist die Gegenüberstellung, der Kontrast. Parallele und kontrastierende Figuren tragen zur Belebung und Verstärkung der Charakteristik bei." Otto Ludwig, „Studien zu Shakespeare", Kapitel „Der Kontrast", Seite 214: „Alles dramatisch Wirkende beruht auf dem Kontrast . . . Wo kein Kontrast ist, da ist keine künstlerische Einheit."

Wie vom Drama, so verlangen wir künstlerische Einheit auch vom Roman, und ganz besonders in bezug auf die Charakterisierung, so daß Otto Ludwigs Gesetz für beide gleich gilt.

II. Erklärung des Wortes „Kontrast".

Was aber versteht man romantechnisch unter „Kontrast"? Da müssen zunächst zwei Begriffe, die die Grundfaktoren des Kontrastes sind, klargelegt werden:

a. Assoziation und Ähnlichkeit.

Sie sind eng miteinander verbundene Begriffe, insofern als die Ähnlichkeit zweier Dinge fast immer eine Assoziation zur Folge hat, und umgekehrt: assoziieren sich zwei Dinge, so sind sie ähnlich. Für uns kommt in erster Linie der erste Satz in Frage: die Assoziation durch Ähnlichkeit, deren Grad nicht einmal besonders hoch zu sein braucht; auch kleine Merkmale, die zwei Objekte gemeinsam haben, genügen, daß das Auftreten des einen das des anderen im geistigen Bilde bewirkt, d. h. assoziiert. Die Subjektivität des einzelnen spielt dabei allerdings keine geringe Rolle. — Ähnlichkeit, so erklären wir aus dem Gesagten nun am besten, entwickelt sich aus der Gleichheit; während Gleichheit die Übereinstimmung zweier (oder mehrerer) Objekte in jeder Hinsicht bedeutet, so bedingt Ähnlichkeit nur eine Übereinstimmung in mehreren, einzelnen Eigenschaften, oder: Ähnlichkeit ist die Gleichheit zweier Objekte bei teilweiser Verschiedenheit.

Unter Assoziation verstehen wir nach Jodl, Lehrbuch der Psychologie, Seite 476/7: „Von jedem erregten Teile des Bewußtseins pflanzt sich die Erregung stets auf diejenigen unbewußten Elemente fort, welche am stärksten mit demselben verbunden oder eins sind. Demgemäß bezeichnet man die Wiederbeibringung des einen Bewußtseinselementes durch das andere auch als Assoziation.“ [1])

Wundt, Grundriß der Psychologie, § 17, Seite 307: „Die Assoziationen in allen ihren Formen werden von uns als passive Erlebnisse aufgefaßt. Denn das für die Willens- und Aufmerksamkeitsvorgänge charakteristische Tätigkeitsgefühl greift immer nur in der Weise in sie ein, daß es bei der Apperzeption gegebener psychischer Inhalte an die bereits gebildeten Vorstellungen sich anschließt.“

Betont wird also die Beziehung und Verbindung, die zur Assoziation von Vorstellungen nötig sind; diese werden für die Assoziationsvorgänge beim Kontraste durch die Ähnlichkeit hergestellt. Wie schon oben gesagt, braucht diese Ähnlichkeit, die die Grundlage eines Kontrastes zweier Objekte sein soll, oft nur aus einem, allerdings typischen und beiden gemeinsamen Elemente zu bestehen; unbedingt aber muß zwischen diesen Objekten, die kontrastieren sollen, eine Brücke bestehen, und diese würde „Ähnlichkeit“ heißen. Sie muß, liegen die gleichen Elemente nicht auf der Hand, konstruierbar sein, d. h. es müssen zum Kontraste zweier Objekte gleiche Elemente, zum mindesten aber ein gleiches Element gefunden werden können.

b. Kontrast.

Zur Erläuterung des Begriffes „Kontrast“ gehen wir von einem Beispiel aus; das Werk eines Dichters spielt zum Teil auf

*) Eine Definition, die besonders die Erinnerungsassoziation trifft und die für den Kontrastvorgang im Roman vor allem wichtig ist; vergl. dazu Teil IV: „Kontrast im Roman und Drama“.

dem Lande, zum Teil in der Stadt: durch die hier auftretenden, in beiden Situationen sich bewegenden Charaktere wird die Brücke von der einen Szene zur anderen geschlagen; so steht dann das Leben der einen Sphäre im Kontrast zu dem der anderen; denn: gegeben ist zunächst die Grundbedingung, die Basis des Ähnlichen, während weiterhin die handelnden Charaktere die Beziehung herstellen zwischen beiden Milieus. Die Stadt steht sodann zum Dorfe im Verhältnis des Weiterentwickelten zum Einfachen. In beiden Milieus stattet die Natur die Menschen mit gleichen Fähigkeiten aus, nur werden diese nicht in beiden zu gleicher Höhe entwickelt; so folgt aus dem Kontraste der Situation der des Milieus und endlich der der Charakterveranlagung.

Zugleich bietet das Beispiel eine Klarlegung des Assoziationsbegriffes: unwillkürlich wird der Leser nach einer ländlichen Szene, die ihm in ihrer Ruhe und Einfachheit gefiel, sich bei einer in der Stadt spielenden Szene, deren Unruhe ihm mißfällt, jener gern erinnern; wohltuend wird er sodann die umgekehrte Folge beider Bilder empfinden. Er assoziiert, d. h. er stellt unwillkürlich Vergleiche zugunsten des einen oder anderen Bildes an. So wird das vor ihm schwebende Bild, sei es reell im Drama oder, was hier für das Thema in Frage kommt, geistig im Roman, in seinen Umrissen gehoben, und die Haupteigenschaften treten stärker und deutlicher hervor.

Auf einen Hauptfaktor des Kontrastgefühles weist Wundt, Grundriß der Psychologie, § 17, Seite 321, hin: „Als eine besondere Modifikation des Kontrastes lassen sich die Erscheinungen betrachten, die bei der Auffassung von Eindrücken eintreten, deren wirkliche von ihrer erwarteten Beschaffenheit abweicht. Wenn man z. B. darauf vorbereitet ist, ein schweres Gewicht zu heben, während sich bei der wirklichen Hebung das Gewicht als leicht erweist, oder wenn man umgekehrt statt des erwarteten leichten ein schweres Gewicht hebt, so tritt dort eine Unterschätzung, hier eine Überschätzung des gehobenen Gewichtes ein. Stellt man eine Reihe genau gleicher Gewichte her, die von verschiedenem Volumen sind, so daß sie wie ein aufsteigender Gewichtssatz aussehen, so erscheinen bei der Hebung die Gewichte verschieden schwer. . . . Hierbei bestimmt zunächst die geläufige Assoziation des größeren Volumens mit der größeren Masse die Erwartung des Eindrucks, und die abweichende Schätzung wird dann durch den Kontrast der wirklichen mit der erwarteten Empfindung hervorgebracht."

In diesen Worten ist das Kontrastgefühl in seiner Hauptsache präzisiert; ein Beispiel wird die Bedeutung für das Thema klarlegen: Lewis führt (vgl. Dibelius, Engl. Romankunst, I, Seite 286 ff.) den Mönch Rosario-Matilda durch spannende Andeutungen ein; er sagt von ihm, daß das Gesicht stets von einer Kapuze verhüllt sei; was gelegentlich davon zum Vorschein komme, zeige edle Schönheit; bei der Enthüllung jedoch ergibt sich ein sinnliches Moment in diesen Zügen. Zunächst also reizt der Dichter die Ungeduld des Lesers, er ent-

wickelt das Spannungsgefühl. Wie wird der Mönch nun aussehen? Am nächsten liegt es, daß der Leser nun in seiner Phantasie den Normaltypus „Mönch" idealisiert; jetzt erfährt er von einem sinnlichen Momente, also einem Zuge, den er am wenigsten erwartet hat. Das löst bei ihm ein Kontrastgefühl aus, Kontrast nämlich zwischen seiner Erwartung, seinem in der Phantasie entstandenen Bilde, und der Wirklichkeit.

Und dieses Kontrastgefühl wird stets eintreten, wenn der Dichter plötzlich Züge schildert, die wir an dem eingeführten Typ nicht erwarten. Denn wird z. B. eine Person eineführt unter dem Begriff „Diener", so tritt in der Phantasie des Lesers ein Bild auf, das dem Normaltyp — und dieser ist individuell ganz verschieden — entspricht. Die beiden Personen aus den Pickwickiern, Sam Weller und Pickwick, liefern weitere Beispiele hierfür: Sam Weller wird eingeführt unter dem Begriff „Diener", der in die Dienste Pickwicks tritt. Im Laufe der Erzählung lernen wir an beiden Züge kennen, die dem Typ nicht entsprechen, so, wenn wir erfahren, daß in manchen Lagen Sam Weller der Klügere ist.

Wie schon kurz angedeutet, steht in enger Beziehung hiermit die Entwicklung des Spannungsgefühles, denn dieses muß erregt sein, damit die Gedanken des Lesers auf ein gewisses Objekt gerichtet werden und dieser so ein Bild in der Phantasie entwirft. Zugleich haben wir dann hier ein gewisses Kriterium dafür, ob wir es mit „Gegensatz" oder „Kontrast" zu tun haben. Nur da, wo das Spannungsgefühl uns zu einer Erwartung führt, während wir über das, was wirklich eintreten wird, völlig im unklaren sind, werden wir von „Kontrast" reden können, während bei Eintritt von etwas Konträrem, völlig Unvorbereitetem und Unerwartetem ein „Gegensatz" heraus springt.

Lipps, Grundtatsachen des Seelenlebens, Seite 97: „So setzt jederzeit der Kontrast die Vergleichbarkeit, also einen Grad der Ähnlichkeit voraus; wirkt überhaupt Ähnlichkeit reproduzierend, dann auch diejenige, die im Kontrast enthalten ist." „Zu dieser jedenfalls stattfindenden Ähnlichkeit des Kontrastierenden mag noch eine besondere kommen. Die außerordentlich hohen Töne, die ein Sänger produziert, erinnern mich an die außerordentlich tiefen, die ein anderer hervorzubringen vermochte; sie tun es wegen der in der Außerordentlichkeit der beiden Leistungen bestehenden Ähnlichkeit. Analog mag uns die exzessive Hitze des Sommers die gleich und aus ähnlichen Gründen unangenehme exzessive Kälte, die wir früher erlebten, ins Gedächtnis zurückrufen. Hier findet eine Reproduktion durch Kontrast tatsächlich statt."

Lipps führt das noch weiter aus und schließt dann mit dem Satze: „Darnach bleibt als einziges ursprüngliches Verhältnis, das eine Assoziation begründen kann, das Verhältnis der Ähnlichkeit."

Also auch Lipps betont als Voraussetzung des Kontrastes die Ähnlichkeit, die Vergleichbarkeit. Danach ist wiederum her-

vorzuheben, daß „Kontrast“ ein feststehender Begriff nicht ist: denn zwei Objekte, die dem einen Individuum als ähnlich erscheinen, sind in den Augen des anderen Individuums nicht ähnlich, oder zum mindesten ist der Grad der Ähnlichkeit, den beide Individuen erfassen, ein verschiedener. Eine Norm für den „Kontrast“ festzulegen, ist danach nicht möglich; so soll nur der Satz aufgestellt werden, daß das Kontrastgefühl proportional der Assoziationsfähigkeit des Individuums ist.

Kant, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, VII, betont im Anschluß an seine Definition vom Kontrast (Seite 162): „Abstechung (Kontrast) ist die Aufmerksamkeit erregende Nebeneinanderstellung einander widerwärtiger Sinnesempfindungen unter einem und demselben Begriffe. Sie ist unterschieden vom Widerspruch, welcher in der Verbindung einander widerstreitender Begriffe besteht.“

Beide Begriffe erläutert Kant durch Beispiele und konstatiert einen Kontrast zwischen einem wohlgebauten Stück Land in einer Sandwüste und dieser selbst, ferner einen solchen zwischen dem glänzenden Leben einer Stadt und dem stillen, doch zufriedenen Leben auf dem Lande. Als Widerspruch jedoch bezeichnet er die Gegenüberstellung von Hoffart und Armut oder, Seite 162, „den prächtigen Putz einer Dame und deren unsaubere Wäsche“.

Anführen möchte ich noch zur weiteren Erläuterung die Bemerkungen Kants über den Kontrast in den von B. Erdmann, Leipzig 1882, herausgegebenen Reflexionen Kants zur Anthropologie, Seite 88: a) der Kontrast:

110: Kontrast, damit Eindrücke nicht ermatten, sondern immer gehoben, wenigstens aufgefrischt werden:

1. in der Art,
2. im Grade,
3. in der Zeitfolge (Intervall).

A. Abstechung: Hervorstechung (verhältnisweise oder im ganzen Zustande der Empfindung): das Harte, das Gemilderte, Sanfte, Dissonantia.

Häßliche Hofdamen dienen der Fürstin zur Folie.

Der Kontrast findet eigentlich nur unter zugleich seienden Dingen statt. Ein schönes Landhaus in einer Einöde, englische Gärten geben Abwechslung. Schöne Manieren und plumpe Manieren.

Wer klein ist, sieht neben dem Großen noch kleiner aus. Das Passende, oder was nicht gut paßt (absticht).

Etwas kontrastieren, indem man das Böse oder Häßliche mit den Ausdrücken des Guten und Schönen (Erhabenen) scherzweise erhebt. Entgegensetzungen dienen zur Aufklärung, zum besseren Verstehen.

Kontrast zur Befremdung:

1. Kontrast in der Art: Abstechung, nicht Widerspruch, z. B. vornehm und plump, prächtig und schmutzig.
2. Steigerung im Grade . . .
3. In der Zeitfolge; Auffallen durch Abschnitte, Intervalle.

B. Abwechslung:

wider Eintönigkeit (macht Mattigkeit, Ekel, schal);
wider das Alltägliche (Neuigkeit, Seltenheit; Gemeine).

Mannigfaltigkeit; Monotonie schläfert ein; unerwartet; man muß keine großen Erwartungen erregen; man muß aber doch etwas vorbereiten; eine günstige und vorteilhafte Meinung. Das Gemüt sieht jederzeit zuvor und antizipiert etwas. Dieses hat auf das nachfolgende Urteil Einfluß. Wenn wir einen als toll beschreiben, so erscheint er wahnsinnig; als boshaft, scheint er so zu sein.

Widerspruch ist nicht Kontrast in der Qualität, denn es ist der Widerspruch in ebendemselben.

112. Ist Luxus in Paris und Elend auf dem Lande Kontrast oder Widerspruch? In der Empfindung ist es Kontrast, denn der Luxus macht das Elend in der Anschauung noch elender, aber in der Beurteilung und dem Begriff des Ganzen ist es Widerspruch. Komisch kontrastieren heißt Widersprüche im äußeren Anstande spaßhaft vereinigen.

c. „Kontrast“ und „Widerspruch“.

Im Anschluß hieran sei etwas näher eingegangen auf das Verhältnis des Kontrastes zum Widerspruch, das schon Seite 9 der Ausführung kurz berührt wurde. Denn auch der Widerspruch ist ein häufig gebrauchtes technisches Mittel im Roman, doch muß er dem Kontraste untergeordnet werden. Häufig ist der Widerspruch Ursache eines Kontrastes, indem nämlich das an und für sich als Widerspruch oder Gegensatz Dastehende einen Kontrast in der Empfindung des Lesers hervorrufen kann; von einer Identität beider aber kann keine Rede sein. Sodann kann das Kontrastbild belebt werden durch Anwendung des Widerspruches in dem Kontraste: stehen beispielsweise zwei Charaktere in kontrastierendem Verhältnis, speziell durch ihre Stellungnahme zum Gelde und dessen Verwendung, so liefert das also das Kontrastbild zweier Charaktere; in diesem Bilde verwendet der Dichter noch den Widerspruch, entweder an einem oder an beiden Charakteren, indem er z. B. den einen hervorstechen läßt durch seinen Geiz, zugleich aber auch seine Verschwendungssucht hervorhebt, wenn es sich um dessen eigne Person handelt; also finden wir an ein und derselben Person zwei sich widersprechende Züge, die skizziert werden, um den Rahmen des Kontrastes zu schmücken (vgl. auch Innenkontrast).

III. Arten des Kontrastes im Roman.

Sodann müssen wir uns die Frage vorlegen: Was kann im Roman in Kontrastbeziehung gesetzt werden, und was erzeugt Kontrastempfinden?

Nicht nur kommen für den Kontrast im Roman die drei im Thema genannten Arten, Handlungs-, Charakter- und Situationskontrast, in Frage, sondern wir stoßen auf eine Reihe von Parallel- bzw. Nebenerscheinungen, die nicht übergangen werden dürfen.

(α) Der Dichter schildert etwas Objektives; er fügt seine Meinung bei, die natürlich eine rein subjektive des Dichters ist, sich also mit der des Lesers nicht immer deckt. Wir haben die Auslösung des Kontrastempfindens zwischen der subjektiven Meinung des Dichters und der des Lesers, die beide zum geschilderten Objekte in enger Beziehung stehen. Die Meinung des Lesers schwankt individuell, auch ist sie nicht bekannt; so mag hier der bloße Hinweis genügen.

a.

(β.) **Die Verschiedenartigkeit des erzählenden Tones** liefert einen weiteren Kontrast. Wir haben, speziell bei Dickens:

1. den einfachen, erzählenden Ton (Oliver Twist, Einleitung);
2. den lyrischen Ton (Oliver Twist, Liebesszenen zwischen Rosa Maylie und Harry);
3. den humoristischen Ton, als dessen Zweig der komische auftritt;
4. den tragischen und pathetischen Ton (Tod des Juden Fagin).

Auch auf den bloßen Hinweis auf diese Kontrasterscheinung können wir uns beschränken, da ja der Ton bedingt wird durch die Handlung; durch die enge Verwachsenheit von erzählendem Ton und Art der Handlung wird diese Kontrasterscheinung mit der Darstellung der Handlungs- und Situationskontraste erledigt werden können.

b. Charakterkontrast.

Welche Personen, Charaktere können miteinander kontrastiert werden?

Borchers beantwortet diese Frage in seiner Arbeit dahin, daß zwei Charaktere nur dann kontrastieren, wenn die Figuren annähernde Gleichheit des Alters, ferner gleiches Geschlecht besitzen; auch gleiche soziale Stellung und gleicher Volkscharakter werden verlangt. Für das Drama müssen wir diese Forderungen als zu Recht bestehend anerkennen, während wir für den Roman die Grenzen des Kontrastes weiter ziehen müssen, vor allem aber gerade für die Romane Dickens'. Das liegt an der Eigenheit des Dichters; Dickens zeigt uns Menschen mit ihren guten und schlechten Seiten, mit ihren Schwächen und

Fehlern; sein Hauptaugenmerk ist, ohne die Schilderung des Äußeren irgend zu vernachlässigen, auf den inneren Menschen gerichtet; an diesen feinsten von der Natur geschaffenen Mechanismen zeigt er uns die psychologischen Probleme und Motivierungen. So kann z. B. im Oliver Twist sehr wohl „Mann" und „Weib" kontrastieren; im Vordergrunde steht ja — ich nehme das Beispiel aus der um Fagin gebildeten Gruppe — nicht der Begriff „Mann" und „Weib"; diese beiden Begriffe werden vollständig zurückgedrängt; vielmehr treten sie hervor als Typen aus der Gattung „Verbrecher". (Vgl. Borchers, Charakterkontrast in den Dramen Shakespeares bis „Henry IV., 1. Teil", Seite 14/15: „dramatischer Figurenoberbegriff".) Wie weit dann die einzelnen Typen in ihrem verbrecherischen Tun gehen, ist bei den Typen verschieden, und daraus ergibt sich schließlich der Kontrast ihrer Charaktere. Wir können daher die von Borchers (am Anfange dieses Kapitels über „Charakterkontrast" angeführte) für das Drama aufgestellte Forderung für den Roman nicht so strikte durchführen; festhalten jedoch müssen wir auch hier an den Forderungen, die allgemein für den Kontrast erfüllt sein müssen: Ähnlichkeit und Beziehung. Charakterkontrast ist sodann der Kontrast je zweier Charaktere.

Zwei Nebenerscheinungen bedürfen hier der Erwähnung:

α) Wird der Charakterkontrast nicht durchgeführt, sondern beschränken sich die vom Dichter aufgeführten Eigenschaften mehr auf solche äußerer Art, so sprechen wir von einem Figurenkontrast; gerade diese Art tritt bei Dickens häufig auf, zu dem Zwecke, hierdurch seinen großen Apparat von Nebenpersonen zu beleben.

β) Haben wir die Möglichkeit der Kontrastierung von Charakterzügen an ein und derselben Person; soweit diese nicht zum Widerspruch im Kantschen Sinne führen, sollen sie (vgl. Borchers, Seite 14) als Innenkontraste bezeichnet werden.

c. Handlungskontrast.

Von einem solchen eigentlichen Kontrast der Handlung kann im strengsten Sinne des Wortes nicht geredet werden. Kontrastieren können höchstens die Handlungen zweier verschiedener Romane, doch kommt das für unser Thema nicht in Frage; im Roman selbst können dann in Kontrast gesetzt sein die Handlungsweisen zweier Charaktere (vgl. Dibelius I, 124: „Booth verspielt seine ganze Habe, — und zur selben Zeit versagt sich die einsame Amelia ein Glas Wein, weil es six pence kostet"); im Grund wird das stets betrachtet werden unter dem Gesichtspunkte des Charakterkontrastes, auf den ja der Kontrast schließlich hinausläuft. Fassen wir schließlich die Handlung als die die Kontraste herbeiführende Kraft im Roman, so kommen wir schließlich wieder auf den Seite 11 berührten „Kontrast des erzählenden Tones"; denn jene Kraft kann sich ändern in ihren Eigenschaften: sie kann stark in Wirkung treten und so eine

schnelle Folge von Ereignissen herbeiführen, oder sie kann durch langsame, schwache Wirkung den Gang der Ereignisse verzögern.

Kurz zu erwähnen ist noch einmal auch an dieser Stelle der Fall, daß im Gange der Erzählung etwas Unerwartetes eintritt (vgl. Seite 8 der Ausführung); doch ist das erzeugte Kontrastempfinden kein Kontrast der Handlung, vielmehr ein Kontrast der Situation, und zwar ein Kontrast zwischen der vom Leser erwarteten und der tatsächlich eintretenden Situation. Oft wird hier der Gegensatz als Effekt herausspringen, der nur vermieden wird dadurch, daß der Dichter schon vorher Andeutungen der eintretenden Situationen gibt, daß er sie einleitet und diese so des logischen Zusammenhanges nicht entbehren. So bereitet z. B. Dickens seine unerwarteten Situationen vor durch die jedem Kapitel gegebenen Überschriften; und dann kommen wir zum Kontrast, nicht zum Gegensatz, durch die an jeden Roman gestellte Forderung, daß die Handlung in ihm logisch durchgeführt wird, genau wie die Durchführung der Charaktere eine logische sein muß. (Vgl. Spielhagen, Neue Beiträge, Seite 53 ff.: „Der Roman will die Seele des Menschen in ihrer Entwickelung und Umwandlung zeigen.")

Von einem Kontraste der Handlung wird sodann geredet werden können für den Fall, daß die Handlung in ihrer Art wechselt, d. h. beim Wechsel von ernsten und heiteren Handlungen, nur daß eben auch hier der am meisten ins Auge springende Kontrast der der herbeigeführten Situationen sein wird.

d. Situationskontrast.

So tritt also als Folgeerscheinung des Handlungskontrastes der Situationskontrast ein. Hier ist zu scheiden zwischen:

1. Kontrasten zweier in Beziehung stehender Situationen (Beziehung hergestellt durch logische Durchführung der Handlung). Reiner Situationskontrast.
2. Kontrasten zweier in Beziehung stehender Milieus (die Beziehung wird hergestellt durch Dinge, die das Interesse beider Milieus erregen, oder durch Verschleppung einer Person aus einem Milieu in das andere usw. [Oliver Twist]). Reiner Milieukontrast.
3. Vermischung von 1 und 2. Kontrast der Situation und des Milieus:
   - A. in bezug auf rein äußerliche Eigenschaften:
     - α) Personen hohen, vermögenden Standes in armer Umgebung,
     - β) umgekehrt, der Arme im Prunksaal eines gräflichen Hauses;
   - B. in bezug auf innere Eigenschaften:
     - α) unlautere Charaktere zwischen reinen und edlen,
     - β) umgekehrt.

Auf eine besondere Art des Kontrastes stoßen wir bei Dickens, besonders in seinen Pickwick-Papers, wo diese Art ihre Hauptanwendung findet, ohne in den anderen Werken ausgelassen zu sein, auf den

e. „komischen Kontrast",

eine Kontrasterscheinung, die allerdings am meisten auf subjektiver Empfindung des Lesers beruht. Die Pickwick Papers sind das Werk der Komik; was aber ist Komik, und was nennen wir komisch?

Lipps, Grundtatsachen des Seelenlebens, Seite 668ff.: „Nichts an sich ist komisch; nicht das Mäuschen, sondern das Mäuschen, das aus dem kreißenden Berge hervorkommt, nicht das Niederfallen, sondern das Niederfallen dessen, der stolz und selbstbewußt einherging. Darin liegt auch schon enthalten, wie die Glieder des Gegensatzes beschaffen sein müssen. Ein Großes muß zu einem Kleinen im Gegensatz stehen. Nicht ein räumlich Großes, sondern ein solches, das, sei es wegen seiner räumlichen Größe, sei es aus irgendeinem andren Grunde, die Seele in gewissem Grade in Anspruch nimmt, seelische Kräfte anzieht, bedeutende Energie in sich vereinigt. Und nicht zu einem räumlich Kleinen, sondern zu einem solchen, das, räumlich klein oder nicht, des psychologischen Gesichtes relativ entbehrt, also zum Unbedeutenden, Alltäglichen, Kleinen, Dummen, kurz, zum relativen Nichts . . ." Zwar faßt Lipps hier die zur Komik nötigen Glieder unter dem Begriff „Gegensatz", Seite 670 behandelt er jedoch unter „Gebiete der Komik" die verschiedenen Arten des Zusammenhanges und betont dabei die von uns schon oben für den Kontrast betonte Basis, die Ähnlichkeit: „Der Zusammenhang kann ein qualitativer oder ein erfahrungsgemäßer sein. Daß er vorzugsweise der letzteren Art ist, dies veranlaßt uns, erst hier die Komik zu behandeln. Der qualitative Zusammenhang nun, der in Betracht kommt, ist einfach der Zusammenhang des Ähnlichen. Dagegen bestimmen sich die erfahrungsgemäßen Zusammenhänge in verschiedener Weise näher. Sie sind entweder räumliche oder zeitliche Zusammenhänge überhaupt oder solche, die zu Zusammenhängen von Ursache und Wirkung, von Zweck und Mittel, oder endlich als solche Zusammenhänge von Grund und Folge, die nicht unter den Ursach- oder Zweckbegriff sich unterordnen."

„Der kleine Mann zwischen großen, das kleine Häuschen zwischen Riesenbauten kann komisch erscheinen (hier liegt also das Urteil nur bei der subjektiven Auffassung des Lesers oder Beobachters). Für sich oder in der Nachbarschaft solcher Objekte, die man mit ihnen in Vergleich oder Beziehung zu setzen nicht so unmittelbar sich genötigt fühlte, würden sie den Eindruck nicht hervorrufen. Der Eindruck entsteht, indem einerseits der Anblick des Großen und in seiner Größe Bedeutsamen die Erwartung eines gleich Großen und Bedeutenden rege macht,

anderseits die Ähnlichkeit zwischen dem Großen und Kleinen den Blick von jenem auf dieses lenkt und damit dem Kleinen ein Quantum der Aufmerksamkeit oder eine Beleuchtung zuteil werden läßt, die der Bedeutsamkeit des Großen entspricht, von ihm aber naturgemäß nicht beansprucht werden kann."

„Freilich kommt nun schon hierbei zur Ähnlichkeit notwendig eine gewisse räumliche oder zeitliche Beziehung . . . ohne die kann die Ähnlichkeit nicht komisch wirken. . . Nicht zur Sache gehörige Töne, Nießen, Stuhlrücken, werden leichter komisch empfunden werden, wenn wir auf andere Töne gespannt sind.

Wundt, Völkerpsychologie, III, Seite 537 ff.: „Bei allem aber bewahrt das Komische in dem Sinne seine psychologische Bedeutung, als überall, von den rohen Anfängen der Burleske an bis zu den höchsten Formen des modernen Charakter- und Intrigenspieles, einerseits der Kontrast der Situationen, Handlungen und Reden menschlicher Personen untereinander und mit vorangegangenen, aber im Bewußtsein nachwirkenden Vorstellungsinhalten und anderseits das unmittelbare Gefühl der Überwindung und Ausgleichung dieser Gegensätze die Grundmotive der komischen Wirkung bleiben."

Wundt also sowohl wie Lipps halten das Kontrastgefühl für einen Hauptfaktor im Komischen. Eine Reihe weiterer Zeugnisse mag folgen:

Lipps, Komik und Humor, Seite 29, gibt kurz Kraepelins Ergebnis: „Komisch wirkt der unerwartete, intellektuelle Kontrast, der in uns einen Widerstreit ästhetischer, ethischer oder logischer Gefühle mit vorwiegender Lust erweckt." . . . „Ich (Lipps) betone hier zunächst die Anerkennung der Notwendigkeit eines Kontrastes."

Für diesen „komischen Kontrast" kommt ganz besonders Wundts Forderung vom Kontrast in Frage, vgl. Seite 7 der Ausführung.

Wechssler, „Zum Problem des Komischen anläßlich Molières", Seite 157, gibt eine Übersicht der Definitionen einzelner Philosophen; herausgegriffen seien:

Kant: „Plötzliche Verwandlung einer Erwartung in Nichts."

Jonas Cohn[1]): „Etwas, das sich als bedeutungsvoll ankündigte, stellt sich als bedeutungslos dar."

Kraepelin (vgl. oben): „Ein unerwarteter, intellektueller Kontrast."

Lessing: „Jede Ungereimtheit, jeder Kontrast von Mangel und Realität ist lächerlich."

Th. Lipps: „Ein Bedeutungsvolles oder Eindrucksvolles geht seiner Bedeutung oder Eindrucksfähigkeit verlustig. Das

[1]) Jonas Cohn, a. o. Professor in Freiburg i. B.: „Allgemeine Ästhetik", 1901.

Komische ist das überraschend Kleine. Etwas gebärdet sich als ein Großes und erscheint dann als ein Kleines."

Im Anschluß hieran geht dann Wechssler auf die beiden Arten der Komik ein (vgl. Seite 162 seiner Schrift: „Verlachen" und „Belachen"); hierauf jedoch noch einzugehen, würde über den Rahmen der Arbeit hinausgehen; es kam darauf an, das in der Komik liegende Kontrastgefühl zu präzisieren; von diesem Kontrast des Komischen aber kommen wir noch weiter zu einer Art Doppelkontrast.

O. Ludwig, Seite 68, Bd. VI der Werke, wirft die Frage auf: „Warum erscheint uns Boz nicht spielerig?" „Weil seinen lächerlichsten Personen ihr Tun heiliger Ernst ist; wo sie am komischsten erscheinen, da ist es ihnen am wenigsten Spaß, was sie tun und wollen; dann, weil diese ganz oder halb komischen Szenen mit in den Kausalnexus eingreifen, also innerhalb der Spannung liegen, die eine ernste ist."

Wenn nun auch das letztere in den Pickwickiern nicht ganz zutrifft, so ist doch immerhin die Grundidee kaum lächerlich. Besonders bei diesem Werke wie bei dem letzten Jugendwerke „Nicholas Nickleby" machen wir jedenfalls bei der Lektüre die Wahrnehmung, daß wir unmittelbar zusammenhängend zweimaliges Kontrastempfinden haben: Zunächst empfinden wir den Kontrast, der in der Komik liegt; unmittelbar darauf kommt uns aber zum Bewußtsein, daß der Grundton ein ernster ist. Die Kontrastempfindung tritt sukzessive ein, ist eine zweimalige, erregt im unmittelbaren Anschluß an einmalige Lektüre.

„Menschen mit dem komischen Widerspruch zwischen Sein und Schein" soll als „Kontrast der Irrealität" oder als „irrealer Kontrast" bezeichnet werden; die betreffende Person täuscht andre, spiegelt ihnen etwas vor, das nicht vorhanden ist, und das steht im Kontrast zur Wirklichkeit, eine Art des Kontrastes, mit der Dickens besonders viel und gern arbeitet.

IV. Roman und Drama.

Notwendigerweise war schon hie und da auf die verschiedenartige Funktion des Kontrastes im Roman einerseits und im Drama anderseits hingewiesen worden. Kurz soll hierauf noch näher eingegangen werden. Zunächst sind die Unterschiede der Anwendung des Kontrastes in Roman und Drama rein äußerer Art, bedingt durch die Verschiedenheit von Roman und Drama selbst. (Vgl. ein Wort Schillers, das Dessoir in seiner „Ästhetik", Seite 383, angeführt: „Der Romanschreiber ist ein Halbbruder des Dichters, weil er mit Not in die Gefahr hineingetrieben wird, daß die (unentbehrlichen) außerästhetischen Bestandteile die anderen überwuchern.")

Dibelius, Englische Romankunst, I, Seite 6: „Das Drama mutet dem menschlichen Geiste ferner die starke Anspannung zu, eine Menge von Tatsachen, Gedanken, Stimmungen in sich

aufzunehmen in der verhältnismäßig kurzen Spanne Zeit eines Theaterabends; der Roman dagegen kann jederzeit aus der Hand gelegt und wieder aufgenommen werden. . . ."

Sodann Seite 16 daselbst: „Der Roman will nicht die Illusion einer Wirklichkeit werden, die der Mensch vor seinen Augen sich abspielen sieht; er gibt sich vielmehr als Erfindung, die von einem bestimmten Menschen geschaffen ist. Aber diese Erfindung soll doch nicht bloß erscheinen als ein bloßes Phantasiegebilde, sondern will auch den Leser davon überzeugen, daß das Geschilderte wahr ist. Das gibt ein interessantes Widerspiel zwischen objektivem und subjektivem Vortrag."

Das so bedeutend erweiterte Gebiet des Romanschreibers stellt nun auch höhere Anforderungen an seine Kunst als an die des Dramatikers, besonders durch die größeren Schwierigkeiten in bezug auf Anwendung der mannigfaltigen Kontrastarten und ihre Durchführung. Der Hauptunterschied aber ist kurz damit charakterisiert: während wir es im Drama meist mit direkten Kontrasten zu tun haben, — die im Roman nicht wegfallen, aber sich doch beschränken auf Charakterkontraste, z. B. in der Unterhaltung —, kommt für den Roman die Erinnerungsassoziation stärker in Betracht. Wundt, Grundriß der Psychologie, § 16, teilt die Assoziationen ein in Assimilationen, Komplikationen und sukzessive Assoziationen; in jenen geht der Verbindungsvorgang in einem zeitlich für die unmittelbare Beobachtung unteilbaren Akt vor sich; diese simultane Assoziation läge also beim Drama zugrunde. Seite 287: „Vielmehr beruht sie — die sukzessive Assoziation — auf den nämlichen allgemeinen Ursachen wie diese, und sie unterscheidet sich nur durch die Nebenbedingung, daß der Verbindungsvorgang, welcher dort — bei der simultanen Assoziation und Komplikation — in einem zeitlich für die unmittelbare Beobachtung unteilbaren Akt vor sich geht, hier eine Verzögerung erfährt, vermöge deren er sich deutlich in zwei Akte sondert: der erste dieser Akte entspricht dem Auftreten der reproduzierenden, der zweite dem der reproduzierten Elemente."

Im Drama steht das Bild reell vor uns; in der Aufeinanderfolge der Bilder und in ihrer Aufnahme durch unseren Sinn treten keine Hemmungen auf, auch nicht im Vergleiche zweier aufeinanderfolgender Bilder, denn durch die plastische Wirkung hatte das erste Bild sich fest eingeprägt. Dagegen im Roman: wir erhalten die Bilder in Worten, also nicht reell; vor allem wächst so die Zahl der Bilder gegenüber der im Drama bedeutend; indem wir lesen, wandert Situation auf Situation vor unserem geistigen Auge vorüber; plötzlich stoßen wir wieder auf eine, die wir schon einmal irgendwo gesehen haben; unwillkürlich stocken wir, denn der Dichter wußte das Bekanntheitsgefühl mit ihr, d. h. die Erinnerung schließlich, zu wecken. Wie er das tut, ist verschieden; aber hier liegt die Schwierigkeit, denn jetzt ist die Handlung eine andere, und andere Momente (Tageszeit, Jahreszeit, Witterung usw.) spielen mit. Sollen wir

zum Kontraste beider Situationen geführt werden, so muß der Dichter die Fähigkeit und die Kunst besitzen, uns unwillkürlich dazu zu führen. Denn der Vergleich beider Bilder kommt nicht sofort; dazu sind die Hemmungen zu groß; müssen wir uns doch zurückdenken durch die ganze Kette der dazwischen liegenden Bilder, und das tun wir nur, wenn das Interesse geweckt ist; dann suchen wir in unserem Gedächtnis nach solchen Bildern und haben in der Wiedererkennung solcher Bilder dann eine sukzessive Assoziation.

V. Geschichte des Kontrastes.

Ich komme sodann auf die Frage nach der Geschichte des Kontrastes als Gesetz für das Kunstwerk zu sprechen. Wir haben es nicht — das mag vorausgenommen werden — mit einem Gesetze zu tun, das mit einem Male auftrat und nun für die Allgemeinheit Geltung bekam; vielmehr haben wir hier ein uraltes psychologisches Gesetz, das sich ganz allmählich zu Klarheit entwickelte. Heute ist das Gesetz für uns ein selbstverständliches geworden, besonders für den Roman; es lebt in der englischen Literatur sowohl als auch in der deutschen, und die Selbstverständlichkeit, mit der wir es hinnehmen, ist ein Beweis seiner Größe und Bedeutung.

Nur in kurzen Zügen seien die Hauptcharakteristika für die Entwickelung des Kontrastes in der Zeit vor Dickens angeführt. Nach Dibelius setzt die Anwendung des Kontrastes merklich ein bei Fielding; vgl. Dibelius I, Seite 123/124: „Gern schiebt Fielding kleine Nebenszenen ein, die die erzählte Handlung unter irgendeinem Gesichtspunkte beleuchten, z. B. unter dem des Kontrastes.“ Freilich läßt Dibelius offen, was er unter „Kontrast“ und „Gegensatz“ versteht, wenn er sagt, daß durch die Einführung eines Verbrechertypus als Mittelpunkt des Romans die Technik gehoben wird, indem ein starker Kontrast in den Roman hineinkommt, der sich nun nach verschiedenen Seiten hin entwickelt; einmal haben wir den Charakterkontrast, wodurch die Handlung spannender wird, zum anderen erhält nun der Kontrast zweier Milieus neben dem Persönlichkeitsmotiv Wichtigkeit; als Milieugegensatz tritt er sodann stärker hervor. (Vgl. Dibelius, Bd. II, Seite 346.)

Bringt auch Dibelius gute Beiträge für den Entwicklungsgang des Kontrastes, so leiden sie doch darunter, daß die Begriffe „Kontrast“ und „Gegensatz“ nicht festgelegt sind. Schließlich aber ist es nur wichtig für uns, zu wissen, daß mit Goldsmith ein stärkerer Kontrast in die Handlung des Romans eindringt, denn noch Richardson hat in seiner „Pamela or, Virtue Rewarded“ (1740) eine fleckenlose Heldin.

Nun erst setzen stärkere Kontrastwirkungen ein. Dibelius, II, Seite 346: „Auch dadurch wird die Realistik stärker, daß die zentrale Persönlichkeit immer stärker in einer unfreundlichen Umgebung gezeigt wird, — sie ist das Aschenbrödel unter

Menschen, die sie nicht verstehen. . . . Dadurch kommt gleichzeitig in das Konstruktionsmotiv ein starker Kontrast hinein, der bei Richardson zwar schon angedeutet, aber nicht recht ausgeführt war."

Mit starken Effekten arbeitet dann Lewis, der den „Verbrechertypus" einführt; und gerade auf diese Weise zeigt er sich als echter Dichter aus der Zeit der Romantik.

Hierzu vgl. Helene Richter, Geschichte der englischen Romantik, Bd. I, Seite 160/161: „Durch das Wunder wird die Handlung dem Boden der Wirklichkeit entrückt. Doch paßt man die Vorgänge des Romanes diesem Einschlage des in der Natur Unmöglichen nicht durchweg an, sondern stellt daneben im Gegenteil realistische Wahrheitsbilder. Dadurch entsteht ein pikanter Kontrast, der sich zu einem wesentlichen Merkmal der Schauerromantik ausbildet."

Am stärksten tritt sodann in dieser Zeit der Innenkontrast auf.

Daselbst Seite 166: „Bald ist es die Zwiespältigkeit des Wesens, die Vereinigung unverträglicher und ins Kolossale gesteigerter Eigenschaften, die das fesselnde Interesse des Charakters hervorbringen (Montoni [Wolfo], Abällino [Bravo of Venice]), bald die über jedes absehbare Ziel weit hinausschießende Gewalt eines einzigen Lebenstriebes (Ambrosio [Monk], Vathek), wobei dann noch der äußere Schein der berufsmäßigen Stellung des Helden mit seinem inneren Wesen effektvoll kontrastiert ist, z. B. der schrankenlose Sinnentaumel des Ambrosio mit der Entsagung des Heiligen, der krasse Egoismus des Vathek mit der väterlichen Fürsorge des Fürsten."

Zur Blüte gelangt sodann der Situationskontrast; vorbildlich ist hier Ann Radcliffe. Vgl. H. Richter, Englische Romantik I, Seite 221/22:

I. „Der leuchtende, beinahe auf seinem Höhepunkte angelangte Mond warf durch die Segel des Deckes einen starken Glanz auf das Meer."

II. „Rasch verschwand nun das Mondlicht vom Wasser, und bald schossen die Sonnenstrahlen ihre Linien durch das Gewölk, und das ganze Meer erglühte eine beträchtliche Weile vom feurigen Widerscheine, ehe die Sonnenscheibe sich zeigte."

III. „Endlich erstand sie aus den Wogen, durch golden-purpurne Wolken schimmernd, und als sie die Flut zu berühren schien, glitt ein fernes Schiff an ihr vorbei wie ein dunkler Punkt."

Ein weiteres Beispiel liefert das „Sicilian Romance", vgl. H. Richter, Seite 224/25: „In der Einleitung des ‚Sicilian Romance' wirkt die Beschreibung des Schauplatzes wie ein Schlüssel, der den Leser in die Stimmungssphäre dieses Romanes der grellen Kontraste einläßt; Schloßtrümmer auf einem wald-

gekrönten Hügel inmitten einer sizilianischen Bucht. Ein ehrwürdiger Mönch naht sich der sinnenden Dichterin und vermittelt ihr den Einblick in alte Schriften seines Klosters. Das Paradies, das sie vor Augen hat, war die Stätte ausschweifender Laster . . . Der grelle Kontrast bringt von vornherein in der Brust des Lesers jene Beklommenheit hervor, deren die Verfasserin zur grundlegenden Stimmung bedarf. . . . Ist hier der Schauplatz mit den erzählten Begebnissen kontrastiert, so wird er anderweitig in nicht minder wirkungsvoller Weise mit ihnen übereingestimmt."

Wo das Hauptgewicht so auf den Stoff gelegt wird, muß die Charakteristik der Personen zurücktreten; der Charakterkontrast tritt so auch mehr zurück, ohne jedoch auszufallen. (Vgl. H. Richter, Englische Romantik, Seite 257: der Kontrast der beiden Frauengestalten in Lewis' „Alphonso, King of Castille".)

Von einer planvollen Durchführung des Kontrastes bei den direkten Vorgängern von Dickens, Hook, Crabbe und Egan, kann keine Rede sein. Crabbe zunächst steht dem Kontraste noch ziemlich fremd gegenüber; nur ganz geringe Anfänge entdecken wir in seinen Werken, so im „Village" (1783), dem erschütternden Gemälde vom Schicksal der armen Dorfbewohner, nach Dibelius, Engl. Romankunst, I, Seite 372, „ganz ohne das Bewußtsein eines sozialen Kontrastes". Wir erwarten von einem Geistlichen Milde und Liebe; Crabbe gibt uns einen Kontrastgefühl auslösenden Zug (vgl. Seite 7 oben der Ausführung).

Crabbe, Works, I, 118:

„The busy priest, detained by weightier care,
Defers his duty till the day of prayer;
And, waiting long, the crowd retire distrest,
To think, a poor man's bones should be unblest."

Sodann eine weitere Einführung des Kontrastes mit darauf bezüglichen Worten; Book II, 118, Einleitung:

„I too must yield, that oft amid those woes
Are gleams of transient mirth and hours of sweet repose."

Ganz anders steht Hook zur Erscheinung des Kontrastes; er ist der Fortgeschrittnere, der Begründer des komischen Romans und in dieser Beziehung einer der wichtigsten Vorgänger von Dickens. In seinen komischen Romanen ist (nach Dibelius II, Seite 238) der Held meist ein Picaro oder Glücksritter, der überall zu scheinen sucht und trotz aller Entlarvungen das Spiel immer wieder aufs neue beginnt. Hier also haben wir die Ansätze zu dem auf Seite 16 geschilderten „irrealen Kontrast". Deutlich zu erkennen ist sodann das Bemühen, Milieukontraste zu geben, indem er z. B. im „Passion and Principle" die Familien Rodneys, Tickles and Fevershams kontrastiert, ebenso in „The Friend of the Family" die Familien Dallings, Fords, Humbugs, endlich im „Cousin William" die Terringtons and Crosbys. In der Mischung weiterhin von komischem und

pathetischem Tone erreicht er einen „Kontrast des erzählenden Tones“ (vgl. Seite 11 f.). Auch „Menschen mit dem komischen Widerspruch zwischen Sein und Schein“ schildert uns Hook; so Jack Brays Mutter im gleichnamigen Roman, die als dumm, eitel und gutmütig, trotz ihres Alters aber noch auf Freiersfüßen wandelnd geschildert wird; ferner Mr. Peckower, der Pantoffelheld, u. a. im gleichen Roman. Auch die Andeutung eines Figurenkontrastes finden wir in Ch. XIX von „Jack Bray“ bei der Schilderung der beiden Ärzte Dr. Munx und Dr. Mead.

Dickens war in der Grundidee seiner Pickwick Papers nicht originell; sie stammt vielmehr aus Pierce Egans „The True History of Tom and Jerry, or, the Day and Night Scenes of Life in London by Pierce Egan“. Über die Beziehungen beider Werke spricht Dibelius im Band 124 des „Archivs für das Studium der neueren Sprachen“. Uns interessiert hier besonders die Stellung Pierce Egans zum Kontrast, die, wie wir kurz sagen können, kaum bemerkbar ist. Egan erzählt die Streiche dreier Stromer in London, nicht in Romanform, sondern in lose aneinandergereihten Szenen, die in keiner engeren Beziehung zueinander stehen. Die Charaktere Toms, Jerrys und Bob Logics sind nur schwach unterschieden; eine etwas wichtigere Rolle spielt Jerry, der durch seinen starken Hang zum weiblichen Geschlecht an die Gestalt Tupmans erinnert. Seinen Vorschlägen folgen Logic und Tom; schwer ist es, eine Gestalt mit Zügen Pickwicks zu erkennen, der die Figur des Green am nächsten kommt. Gutmütig, wie er ist, läßt er sich von den anderen Gaunern das Geld aus der Tasche ziehen und folgt willig ihren Vorschlägen. Irgendeinen Zug zum Großen, Menschlichen freilich vermissen wir an ihm gänzlich, wie überhaupt befreit (eine der Hauptbeziehungen zu den Pickwickiern); im übrigen ist auch hier nur zu sagen, daß wir die Aufzählung loser Rangenstreiche in London vor uns haben, also keine Rede sein kann von der Durchführung eines Kontrastes.
das Werk Egans nirgends etwas von Vollkommenheit entdecken läßt. Das mag auch an der Kürze des Stückes liegen, die zu größerer Entwicklung von Charakteren keinen Raum bot.

Nicht besser ist es mit der Szenerie, die uns von einem Aufenthaltsorte lichtscheuer Charaktere zum anderen führt; eine lose Aneinanderreihung und Aufzählung von Szenen, denen die Beziehung durch den Kontrast, überhaupt ein Zusammenhang fehlt (vgl. unten).[1])

Von einer Handlung ist kaum zu reden; Bob Logic wandert ins Fleetgefängnis und wird dort durch das Geld eines anderen

[1]) Pag. 10: Chaffing Crib in a Corinthian House, pag. 18: Tattersall's, pag. 23: Hyde Park Corner, pag. 25: Almack's brilliantly illuminated, pag. 28: Tom Crib's parlour, pag 32: Night Scene, pag. 39: Interior of Dunstan's Watch-house, pag. 43: Interior of a Fashionable Hell of the West-end, pag. 46: Black Hums in the Holy Land, pag. 50: Beggar's Opera, pag. 54: Jackson's Room in Bond Street, pag. 56: Interior of a Gin Shop, pag. 61: Interior of a Fortune Seller's Garret, pag. 65: Mr. Mace's Crib, pag. 71: Leicester Square, pag. 75: The White House Cellar in Piccadilly.

Einige Worte noch über die Stellung Thackerays zum Kontrast! Das erste Zusammentreffen von Dickens mit Thackeray — so bezeugt dieser selbst — stammt aus dem Jahre 1833. Thackeray war der Ältere; noch lernte Dickens nicht von ihm, vielmehr gab der Jüngere von seinem Können an den Älteren. Die „Sketches" erschienen 1836; auch Thackeray hatte sich zur Literatur gewendet und mit Skizzen angefangen unter dem Titel: „Michael Angelo Titmarsh". Eine bewußte, planvolle Anwendung finden wir hier so wenig wie einen Hinweis auf die Erscheinung des Kontrastes, die wir öfters bei Dickens finden. Gelernt hat Thackeray von Dickens dann für sein „Vanity Fair" (1846/48); sind auch Situations- und Milieukontrast arg vernachlässigt, so haben wir doch eine deutliche, wenn auch nicht konsequente Kontrastierung von Charakteren. (Vgl. hierzu „Vanity Fair": Becky Sharp und Amelia Sedley; George Osborn und Dobbin; Miss Pinkerton und ihre Schwester Jemima; irreale Kontraste sodann an Lord Steyne, Lord Crawley und Lady Crawley.) Thackeray geißelt die Gebrechen und Fehler der höheren Gesellschaftsklasse mit viel Humor, der aber nur zu oft in beißende Satire ausartet. Zu den Tiefen des Volkes steigt er nicht hinab; ja, nach seinem eignen Ausspruch kennt er das Volk gar nicht. Das ist das Große an Dickens, daß er Gegensätze herausgreift, diese in Beziehung setzt und nun feilt und meißelt, bis die Charaktere in seinen Romanen im Lichte der Kontrastwirkung fertig vor uns stehen. In aufsteigender Linie hat sich von Fielding an der Kontrast entwickelt, bis Dickens das Gesetz klar erkannte und nun bewußt in seinen Werken zur Anwendung brachte.

VI. Zitate aus den Werken Dickens'.

Bewiesen wird das letztere durch die zahlreichen Hinweise, die wir in den Werken des Dichters finden, merkwürdigerweise jedoch nichts in seinen zahlreichen Briefen bis auf eine kurze, jedoch unbedeutende Erwähnung in einem Briefe an Mr. John Forster (Letters, pag. 185). Die weiteren Stellen folgen, zunächst die, wo sich Dickens zwar nicht unter jenem Namen, aber doch am ausführlichsten darüber ausläßt:

Oliver Twist, Ch. XVII, pag. 114/115:

„It is the custom on the stage, in all good murderous melodramas, to present the tragic and comic scenes, in as regular alternation, as the layers of red and white in a side of streaky well-cured bacon: the hero sinks upon his straw-bed, weighed down by fetters and misfortune; and, in the next scene, his faithful but unconscious squire regales the audience with a comic song. We behold, with throbbing bosoms, the heroine in the grasp of a proud and ruthless baron; her virtue and her life alike in danger; drawing forth her dagger to preserve the one at the cost of the other; and, just as our expectations are wrought up

to the highest pitch, a whistle is heard: and we are straightway transported to the great hall of the castle: where a great-headed seneschal sings a funny chorus with a funnier body of vassals, who are free of all sorts of places, from church vaults to palaces, and roam about in company, carolling perpetually.

Such changes appear absurd; but they are not so unnatural as they would seem at first sight. The transitions from well-spread boards to death-beds, and from mourning weeds to holiday garments, are not a whit less startling, only there we are busy actors instead of passive lookers-on; which makes a vast difference, the actors in the mimic life of the theatre, are blind to violent transitions and abrupt impulses of passion or feeling, which, presented before the eyes of mere spectators, are at once condemned as outrageous and preposterous.

As sudden shiftings of the scene, and rapid changes of time and place, are not only sanctioned in books by long usage, but are by many considered as the great art of authorship: — an author's skill in his craft being, by such critics, chiefly estimated with relation to the dilemmas in which he leaves his characters at the end of every chapter: this brief introduction to the present one may perhaps deem unnecessary. If so, let it be considered a delicate intimation on the part of the historian that he is going back, directly, to the town in which Oliver Twist was born."

Scenes, Ch. XVIII, „A Parlamentary Sketch", pag. 149:

„What an amusing contrast between his voice and appearance, and that of the spare, squeaking old man."

Scenes, Ch. II, pag. 49 Anfang:

„ . . . when the lazy heavy mist, which hangs over every object, makes the gaslamps look brighter, and the brilliantly-lighted shops more splendid, from the contrast they present to the darkness around."

Scenes, Ch. VIII, Doctors' Commons, pag. 83:

„It was curious to contrast the lazy indifference of the attorneys' clerks who were making a search for some legal purpose, with the air of earnestness and interest which distinguished the strangers to the place, who were looking up the will of some deceased relative; the former pausing every now and then with an impatient yawn, or raising their heads to look at the people who passed up and down the room; the latter stooping over the book and, running down column after column of names in the deepest abstraction."

Scenes, Ch. XXIV, Criminal Courts, p. 183:

„No imaginary contrast to a case like this, could be as complete as that which is constantly presented in the New Court, the gravity of which is frequently disturbed in no small degree, by the cunning and pertinacity of juvenile offenders."

Nicholas Nickleby, Ch. III, pag. 23:

„However striking such a contrast as this may be to lookers-on, none ever feel it with half the keenness or acuteness of perfection with which it strikes to the very soul of him whose inferiority it marks. It galled Ralph to the heart's core, and he hated Nicholas from that hour."

Nicholas Nickleby' Ch. L, pag. 630:

„What a contrast, when they reached the street, to the scene they had just left! It was already daybreak. For the flaring yellow light within, was substituted the clear, bright, glorious morning; for a hot, close atmosphere, tainted with the smell of expiring lamps and reeking with the steams of riot and dissipation, the free, fresh, wholesome air. But to the fevered head on which that cool air blew, it seemed to come laden with remorse for time mis-spent and countless opportunities neglected. With throbbing veins and burning skins, eyes wild and heavy, thoughts hurried and disordered, he felt as though the light were a reproach, and shrank involuntarily from the day as if he were some foul and hideous thing."

Hierzu kommen einige Stellen, wo nicht direkt mit dem Worte, sondern nur allgemein von Dickens auf die Erscheinung hingewiesen wird.

Sketches, Ch. I, pag. 5

gebraucht Dickens bei der Überleitung zur Schilderung des „schoolmaster", der mit dem „master of the workhouse" kontrastiert, die Wendung: „Our schoolmaster is just the very reverse of this amiable official."

Sketches, Ch. II, pag. 8,

bei Einführung des dritten Typ „Pastor":

„About this period, a change came over the spirit of the parish. A very quiet, respectable, dozing old gentleman, who had officiated in our chapel of ease for twelve years previously, died one fine morning, without having given any notice whatever of his intention. This circumstance gave rise to counter-sensation the first; and the arrival of his successor occasioned counter-sensation the second. He was a pale, thin, cadaverous man . . . in short he was in every respect the antipodes of the curate."

Endlich

Pickwick-Papers, Ch. LVII, pag. 757:

„Let us leave our old friend in one of those moments of unmixed happiness, of which, if we seek them, there are ever some to cheer our transitory existence here. There are dark shadows on the earth, but its lights are stronger in the contrast. Some men, like bats or owls, have better eyes for the darkness than for the light. We, who have no such optical powers, are better pleased to take our last parting look at the visionary companions of many solitary hours, when the brief sunshine of the world is blazing full upon them."

VII. Anwendung des Kontrastes in den Jugendwerken von Ch. Dickens.

A. Sketches.

Die Sketches, das Erstlingswerk des Dichters, lenkten zuerst die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf Dickens. Ein innerer Zusammenhang zwischen den einzelnen Kapiteln dieses Werkes besteht nicht, vielmehr haben wir nur eine Reihe loser, unzusammenhängender, kleinerer Schilderungen. Sie eignen sich jedoch sehr gut, an ihnen die dichterische Kleinarbeit mit dem „Kontrast" zu zeigen. Und dann werden wir sehen, daß doch schließlich von der einen Szene zur anderen, wenn auch nur in wenigen Fällen, eine Brücke geschlagen wird mittels des „Kontrastes".

a. Sketches.

Chapter I

stellt uns in das Milieu der Gemeindebeamten. Direkte Kontrastfiguren sind der „master ot the workhouse" und der „schoolmaster", jener der Typus eines Tyrannen, grämlich, roh und nörgelig, dieser ein demütiger, bescheidener Mensch. Von diesen beiden macht Dickens den kurzen Rückschluß auf ihre Milieus: mit dem „master of the workhouse" auf eine Stufe gestellt werden Gemeindepfleger und Büttel, denen gemeinsam der Zug der Einbildung und des Stolzes anhaftet; der „schoolmaster" repräsentiert ein Milieu mit geistig höherem Niveau, das viel zu bescheiden ist, sich damit zu brüsten oder gar seinen Einfluß zu mißbrauchen.

Seite 23 f. der Ausführung ist schon der eigne Hinweis des Dichters auf die Kontrasterscheinung angeführt. Zu bemerken ist schließlich noch ein Kontrast des erzählenden Tones: aus den Schilderungen der Armenpfleger und des „master of the workhouse" klingt starke Satire heraus, während die Schilderung des „schoolmaster" einen tieftragischen Ton annimmt.

Chapter II

schildert drei Typen von Pastoren: der mittlere Typ ist nur kurz erwähnt, ist Normaltyp und dient als Übergang oder Bindeglied zu I und III; Dickens: „A very quiet, respectable dozing old gentleman, who had officiated in our chapel for twelve years previously." Seine Figur wird im allgemeinen nicht von der in den Gedanken des Lesers lebenden abweichen; das ist aber der Fall bei I und III, wo nicht Eigenschaften, die man von einem Seelsorger erwartet, in den Vordergrund gestellt werden. Von I erfahren wir zunächst seinen Einfluß auf die Damenwelt, ein rein äußerlicher Charakterzug, den wir an einem Seelsorger zunächst nicht erwarten: zunächst tritt also auch „irreales Kontrastempfinden" ein.

Selbsthinweis des Dichters auf die Kontrasterscheinung (vgl. Seite 23 der Ausführung) in doppelter Weise:

1. auf den Umschlag der Gemeindestimmung,
2. auf das kontrastierende Aussehen und Verhalten von Typ I und III.

(Handlungskontrast in enger Verbindung mit Figurenkontrast.)

In der sich anschließenden Charakterisierung zweier Gemeindeglieder finden wir einen weiteren Kontrast: die Ruhe, Zurückgezogenheit und Eitelkeit der Dame kontrastiert mit dem lauten, vorwitzigen Wesen des alten Marineoffiziers. (Basis der Ähnlichkeit gegeben durch die Angehörigkeit zu einer Gemeinde, sowie durch das Alter und Alleinleben beider Personen.)

Ch. III: „The four Sisters".

Wir finden die Andeutung eines Handlungskontrastes: die vier Schwestern leben zusammen und werden als unzertrennlich geschildert, bis schließlich eine heiratet und so das Gemeinleben der vier Schwestern sich ändert.

Ch. IV: „The Election for Beadle"

zeigt den Gegensatz zweier Parteien, der in ihrer Absicht liegt.

Daneben finden wir den komischen Kontrast: ein kleines Objekt erregt kolossale Aufregung (z. B. der Antrag auf Heizungsänderung in der Gemeindekirche).

Sodann die Verlegung der Wahlhandlung in die Kirche: bei den bestehenden Gegensätzen müssen diese bei der Wahl des Büttels noch schärfer aufeinander prallen; das liefert einen Situationskontrast, und zwar kontrastiert die Situation mit dem Milieu.

Ch. V: „The Brokers' Man"

zeigt einen Innenkontrast in der Charakterentwicklung des Bung, der früher still und zurückgezogen lebte; jetzt zum Büttel gewählt, wird er als pfiffiger und schlauer Patron erkannt.

Die Geschichte Bungs liefert Situationskontraste in drei Bildern:

I. das Bild des Leichtsinns und Dünkels,
II. des Lasters und der grenzenlosen Armut, verursacht durch eigne Schuld,
III. das Bild der Armut, des Jammers und unverschuldeten Elends.

Das dritte Bild wird gehoben durch einen Handlungskontrast: Mutter und Tochter sind im Elend verschuldet, der Gerichtsvollzieher tritt auf — tiefe Bekümmernis — die Tochter findet in der Stadt Hilfe, die Lage bessert sich, doch die Familie ist kaum wieder fröhlich, da stirbt die Mutter — das alte Elend ist wieder da.

Ch. VI: „The Ladies' Societies".

Die Vereine sind, nach außen hin wenigstens, geschlossen zum Zwecke der Wohltätigkeit; hiermit kontrastiert der wirkliche innere Grund, der Selbstzweck. Diesen verfolgen vor allem die drei Fräulein Browns, die Gründerinnen der Armenschule. Ihren Egoismus verbergen sie unter einem ernsten und frommen Wesen; Kontrast der Irrealität.

Eingestellt werden in die Armenschule nur alte Jungfern: hier kontrastieren die Wirkungen: „maiden aunts triumphed, mammas were reduced to the lowest depths of despair," bis schließlich die letzteren einen neuen Wohltätigkeitsverein gründen. Jetzt ein Handlungskontrast, der einen Situationskontrast bedingt. Durch einen Missionar kommen die „distribution societies" hoch, da die öffentliche Meinung mehr auf sie gelenkt wird; so werden die drei Fräulein Browns mit ihren Bestrebungen ziemlich an die Wand gedrückt, erholen sich jedoch schließlich wieder. Es geschehen weiter Neugründungen von Vereinen, bei denen ebenfalls die Wichtigtuerei kontrastiert mit den wirklichen Bestrebungen und Erfolgen.

Das ganze Pathos steht zu der Kleinlichkeit der Sache in keinem Verhältnis (komischer Kontrast).

Ch. VII: „Our Next-Door Neighbour".

Kontrastiert sind zunächst, wenn auch nur teilweise, die Türhämmer, aus deren charakteristischer Physiognomie auf die Bewohner geschlossen wird. Konsequent durchgeführt ist der Kontrast hier nicht, doch liegt die Absicht vor bei 1 und 2, sowie bei 3 und 4.

1 und 2: gewaltige, große Türhämmer; 1 trägt die Züge eines urfidelen, gemütlichen Löwen und läßt auf gastfreundliche Besitzer schließen, während der zweite, ein wild dreinschauender Geselle, auf knauserige, knurrige Bewohner schließen läßt.

Bei 3 und 4 liegt der Kontrast hauptsächlich im Schluß auf die Bewohner: 3 mit langem, schmalem Gesicht weist auf kleinere, eingebildete Leutchen, denen die Gemütlichkeit nicht abgestritten wird, während der vierte Türhammer in der Form einer herunterhängenden Hand mit Knüppel darin auf kalte, steife Formenmenschen deutet. (Reine Milieukontraste.)

Anschließend die Entwicklung dreier Charaktertypen:

1. der städtische Beamte, kräftig, gemütlich, in mittleren Jahren, trinkt gern und macht nachts seine Scherze; aber doch ein ehrlicher Mensch.
2. steht in Kontrast hierzu: ein langer, junger Herr mit gewinnenden Manieren, auch Junggeselle, aber ein Schwindler, fragt nach Kirchenstuhl und wohltätigen Stiftungen, pumpt den Inhaber des Hauses an und — verschwindet (an ihm selbst: irrealer Kontrast).

Zu beachten ist hierbei auch die Überleitung von 1 zu 2, pag. 41: „The next applicant for the vacant first floor, was a very different character from the troublesome single gentleman."

Handlungskontrast: der Inhaber des Hauses kündigt dem Beamten, um einen besseren Mieter zu bekommen; doch er hat sich getäuscht.

Das letzte Bild: die Mutter mit ihrem Sohne, kontrastiert insofern zu den beiden ersten, als Dickens jetzt vom humorvollen Ton in den tragischen übergeht; dem Bilde frohen Lebens wird das Bild des Verfalls gegenübergestellt.

β. Scenes.

Ch. I: „The Streets—Morning", pag.44.

Ch. II: „The Streets—Night", pag. 49.

Zwei Bilder aus dem Londoner Straßenleben, die deutlich kontrastiert sind: zunächst schildert er die tiefe Ruhe der Nacht; nun greift er irgendeinen Gegenstand heraus, aus dem sich hier bietenden Bilde, und verweilt etwas länger bei seiner Schilderung; so dient der Polizist hier gleichsam als Bindeglied, denn inzwischen bricht der Tag an, und Dickens geht über zur Schilderung des Morgens, des erwachenden Lebens. Hauptkontrast: Kontrast der Situation.

Zur Verschärfung dieses Kontrastbildes dient die Aufführung von Gegensätzen: „The streets are thronged with a vast concourse of people, shabby and gay, rich and poor, idle and industrious."

Chapter II: War so bis jetzt das Bild vor allem in bezug auf das Wetter ein heiteres, so kommt nun das Kontrastbild: an die Stelle heiteren Sonnenscheins ist Regen und Nebel getreten. Zahlreiche Kontrastbilder auch in diesem Kapitel, so das erste, auf das Dickens selbst hinweist (vgl. Seite 23 der Ausführung).

Bei der Skizzierung der Bewohner der Straße kontrastiert: die Gemütlichkeit der Leute am heimischen Kamin mit der Kälte und Nässe draußen in den Straßen mit ihrem Lärmen. (Kontrast der Situation.)

Milieukontraste: Ein Weib aus tiefstem Elend mit einem Kinde auf dem Arm sucht an einer Ecke Geld durch Singen zu gewinnen. Letzteres steht im Widerspruch zu ihrer Lage.

Fröhlich plaudernd ziehen an ihr Theaterbesucher vorbei.

Ch. III: „Shops and their Tenants".

Zwei Klassen von Menschen sind in das Kontrastbild gerückt:

1. die Menschen mit großen, schwarzen Krawatten, hellen Westen, Stöckchen, unzufriedenen Gesichtern, Bummler und Herumtreiber,
2. die flink an jenen vorbeilaufen, emsig, lustig und guter Dinge sind.

In der Geschichte des Ladens auch Kontrast auf Kontrast:

a) Wohnhaus von stattlichem Aussehen; Handlungskontrast, der die nächsten Situationskontraste herbeiführt:

der Hausherr kommt in Zahlungsschwierigkeiten, das Haus zerfällt;

b) plötzlich steht da ein netter Laden, doch der Besitzer ist faul;

c) daher langsamer Ruin, der Laden wird unsauber;

d) Papierladen, bescheiden, aber sauber; die Tochter wird krank, und so auch hier bald Verfall.

Die nun folgenden Kontrastbilder sind zum Teil verwischt, zum Teil haben wir Gegensätze, mehr eine bunte Aufzählung, in der wenig technische Durcharbeitung steckt.

Ch. IV: „Scotland-Yards".

Situationskontrast: Scotland-Yard einst und jetzt! Mit Dickens' eignen Worten: „And what is Scotland-Yard now? How have its old customs changed; and how has the ancient simplicity of its inhabitants faded away!"

Die Figur des alten Mannes aus der Zeit vom einstigen Scotland-Yard repräsentiert das damalige Milieu und steht als Bild der Ruhe im Kontrast zur jetzigen Situation, die vorwiegend Hasten und Drängen zeigt.

Ch. V: „Seven Dials".

Ch. VI: „Monmouth-Street".

Zwei im Situationskontrast stehende Kapitel: in „Seven Dials" wohnt eine zänkische Bevölkerung, faul und liederlich, was sich besonders im Straßenbild zeigt. In „Monmouth Street" lebt eine friedfertige, zurückhaltende Bevölkerung, wenn auch in vernachlässigter Umgebung.

Einen Figurenkontrast bieten das zweite und dritte Bild der Träumerei in Chapter VI: nämlich die Schlüsse des Dichters in beiden Bildern, einmal von dem schwarzen, fadenscheinigen, aber doch sauberen Anzug, sodann von dem wohl modernen, aber wenig sauberen, liederlich gehaltenen Anzug auf deren Besitzer.

Handlungskontraste und durch sie herbeigeführte Situationskontraste bieten die Bilder 3, 4 und 5 zu 1. Aus dem von der Mutter treu bewachten Knaben (Bild 1) hat sich ein Verbrecher entwickelt. (Vgl. pag. 72: „What would the man have given then, to be once again the contented humble drudge of his boyisch years.")

Den wenig anheimelnden Bildern folgen frohere, die zu jenen im Kontrast stehen. Zunächst das Bild des Mannes nach unserem Herzen, des rotbäckigen, fidelen und glücklichen Handelsgärtners. Er bildet einen Figurenkontrast mit Bild 5 der vorigen Reihe, einen weiteren mit einem alten, stutzerhaften gentleman. Zu diesem gentleman entwirft Dickens eine Parallele in der Figur eines ältlichen, koketten Frauenzimmers, ebenso wie als Parallele zu dem Handelsgärtner das fesche Dienstmädel gezeichnet wird. Nun wird die Kontrastwirkung in erhöhtem Maße dadurch erzielt, daß der Dichter nicht die Parallelfiguren

kokettieren läßt, sondern die nicht zueinander passenden Personen in Beziehung setzt.

In dem alten Stutzer haben wir die erste Figur mit dem komischen Widerspruch (nach Dibelius 2a, Seite 33 der Ausführung): seine grotesken Bemühungen, jugendlich zu erscheinen, und seine Rolle als jugendlicher Liebhaber.

Ch. VII: „Hackney-Coach-Stands".

Es besteht zwar ein Kontrast zwischen den einzelnen Typen, doch fehlt jede genauere Ausführung.

Drei Figurenkontraste in der Entwicklung eines einfachen Mädchens vom Lande als erste Figur;

2. über ihren Stand geputzte Frauenzimmer;
3. betrunkene Dirne.

Analoge Entwicklung finden wir an den männlichen Figuren, die ebenfalls im Figurenkontrast stehen:

1. der unreife Lehrjunge,
2. der liederliche Tagedieb,
3. der wirkliche Dieb.

Andeutung des Kontrastes durch Dickens, pag. 48: „And how many melancholy tales of the same people at different periods."

Ch. VIII: „Doctors' Commons".

Vgl. Dickens' Hinweis Seite 23 der Ausführung.

Milieukontrast: die trägen Beamten und die emsigen Fremden.

Figurenkontrast:

1. Ein kleines Männchen läßt sich ein Testament vorlesen, treuherziger Eindruck.
2. pag. 84: ein filziger Greis: „We thought what a nice bargain he was driving with some poverty-stricken legatee."

Ch. IX: „London Recreations".

Der Dichter schildert zwei Arten der Londoner Vergnügungen, deren zweite Art er einleitet: „Let us turn now, to another portion of the London population, whose recreations present about as strong a contrast as can well be conceived" (pag. 87).

Milieukontrast:

1. Leute, die im eignen Garten ihre Beschäftigung und Erholung finden;
2. solche, die aus Mangel an eignem Besitz aus der Stadt wandern, um dort Erholung zu finden.

Kontrastiert sind die beiden Gruppen der ersten Klasse:

1. der Altstadtherr mit großer Familie, der nur mit seinem Garten protzt,

2. das kinderlose Ehepaar, das in der Pflege des Gartens aufgeht und wirkliche Freude darin findet. (Vgl. pag. 86: „There is another and a very different class of men, whose recreation is their garden.")

Ch. X: „The River".

Durch Kontrast der Handlungen herbeigeführter Situationskontrast: das ruhige Fahren im Vergnügungsboot und das Bootsrennen mit seiner Hast und Aufregung.

1. großer, dicker und geschwätziger Herr,
2. kleiner und ruhiger Herr, das Opferlamm des Redeschwalls des ersteren.

Ch. XI: „Astley's".

Wir finden nur den Hinweis auf die ständigen Situationskontraste, die der Schauspielerberuf bedingt: Zerlumpt, wo möglich und frierend warten sie vor dem Tore auf Einlaß, um kurz darauf in glänzenden Rollen auf der Bühne zu stehen.

Ch. XII: „Greenwich Fair".

Aufzählung einiger Jahrmarktstypen. Situationskontrast: Erst der Lärm im Übermaß, wovon auch der Park nicht verschont wird; mit Einbruch der Dunkelheit tiefe Ruhe und Stille, die Naturschönheit kommt zur Geltung; nicht lange verweilt Dickens bei der Schilderung dieser Idylle; sie dient vielmehr als Bindeglied zur Weiterung des ersten Bildes, zu dem Dickens nun zurückkehrt; zweimaliger Situationskontrast.

Sodann weitere Ausführung des Kontrastes im Schauspielerleben, der hier unter dem Gesichtspunkt der Irrealität auftritt; denn wir fühlen aus der Schilderung heraus, daß die beabsichtigte Täuschung des Publikums über das wahre Aussehen der Figuren auf der Bühne nicht gelingt.

Das Kapitel endet mit kurzem Hinweis auf den Situationskontrast: bis in die Nacht hinein sind alle vergnügt; doch pag. 109: „A great many clerks and 'prentices find themselves next morning with aching heads, empty pockets, damaged hats."

Ch. XIII: „Private Theatres".

Vgl. Chapter XI und XII über den Kontrast im Schauspielerleben.

Ch. XIV: „Vauxhall-Gardens by Day".

Eine kontinuierliche Reihe von Situationskontrasten ergibt sich aus der Gegenüberstellung der Vauxhall-Gardens früher und jetzt.

Ch. XV: „Early Coaches".

Ch. XVI: „Omnibuses".

Zwei Kapitel, die allerdings nicht direkt im Vergleich stehen, zwischen denen aber doch mancher Faden gesponnen ist. Ganz im Anfang von Chapter XVI stellt Dickens den Omnibus als

Kontrasterscheinung der Postkutsche hin, und zwar schätzt er den Omnibus höher ein. Nun aber tritt das Kontrastbild zu dieser seiner Behauptung auf: je weiter er schildert, desto mehr straft Dickens sich selbst Lügen, und das zunächst uns vorgestellte, angenehme Bild vom Omnibus verblaßt.

Kontraste innerhalb der Kapitel:

Figurenkontraste:

a) der hastende und eilende Reisende,

b) der ruhige und gleichgültige Beamte im Anmeldebureau.

Situationskontrast:

Frostwetter am vorhergehenden Tage, jetzt Tauwetter mit Nebel und Regen.

Chapter XVI beschäftigt sich mit den Typen einiger Reisenden, die über den Kutscher herziehen:

1. kleiner, alter, ungeduldiger Herr,
2. dicker Herr mit wahrer Prophetenmiene.

Ch. XVII: „The Last Cab-Driver, and the First Omnibus-Cab".

Zwei Personaltypen ohne Kontrastbeziehung, Schwindler, deren zweiter nur der Komparativ zu 1 ist.

Ch. XVIII: „A Parliamentary Sketch".

Innenkontrast an dem Aufsicht führenden Herrn: er hat nur für Ruhe zu sorgen, umgibt sich aber mit dem Nimbus einer großen Macht.

Figurenkontrast in den vier geschilderten Typen:

1. pag. 142: „You see this ferocious looking gentleman with a complexion as sallow as his linen, and whose large moustache would give him the appearance of a figure in a hairdresser's window . . . he is the most amusing person of the House."
2. pag. 143: „That smart looking fellow in the black coat with velvet facing and cuffs, . . . and his colleague."
3. „The quiet gentlemanly looking man" mit „manly figure and broad chest".
4. „The old hard-featured man . . . is really a good specimen of a class of men, now nearly extinct."

Weitere Figurenkontraste am Schluß des Kapitels zwischen

1. der Falstafferscheinung und
2. dem dürren, quarrenden, alten Mann.

Vgl. Dickens' eignen Hinweis, Seite 23 der Ausführung.

Ch. XIX: „Public Dinners".

Komischer Kontrast: die Gilde bezweckt Ausübung von Wohltätigkeit; nach Anschauung von Menschen mit Herzensbildung hat das in der Stille zu geschehen; im Kontrast hierzu stehen Aufwendungen, Pomp und Wichtigtuerei der Gilde.

Ch. XX: „The First of May".

Nähere Ausführung der durch die Zeit bedingten Situationskontraste: der erste Mai einst und jetzt.

Ch. XXI: „Brokers' and Marine-Store Shops".

Drei Arten, die im Kontraste stehen und zugleich Kontraste der darin verkehrenden Milieus bieten. Die Abstufung geschieht nach Typ 3 hin, vom guten Magazin zum Raum mit ärgstem Plunder, dem Absatzgebiet der ärmsten Bevölkerung.

Ch. XXII: „Gin Shops".

Situationskontrast: das gute Äußere der Branntweinschenke im elendsten, ekelsten Teil der City.

Im Kontrast zur Situation (der Schenke mit anständigem Äußeren) steht das darin verkehrende Milieu. (Vgl. Dickens, pag. 171: „What a change! All light and brilliancy.")

Ch. XXIII: „The Pawnbroker's Shop".

Kurz erwähnt werden die Pfandleihen der besseren Bevölkerung. („Gold- und Silberarbeiter." Vgl. Dickens, pag. 173: „So the better sort of pawnbroker calls himself a silversmith.")

Den Kontrast der Situation und des Milieus bilden die Pfandleihen der ärmeren Bevölkerung.

Kontrast des Milieus:

1. die Menschen, die ihre letzten Sachen verkaufen, um neue Mittel zum Trunke sich zu verschaffen;
2. die Menschen, die die Not hierzu treibt, nur um etwas Geld zum Lebensunterhalt zu haben, wie die von Dickens geschilderte Mutter mit ihrer Tochter.

Vgl. Hinweis durch Dickens, Seite 23 f. der Ausführung.

Ch. XXIV: „Criminal Courts".

Das Bild des Schreckens, gehoben durch kurzen Hinweis auf den Situationskontrast zwischen dem trüben Bild des Gefängnisses und der gegenüberliegenden Droschkenkutscherkneipe mit ihrem lustigen Treiben.

Ch. XXV: „A Visit to Newgate".

Bei der Schilderung des Besuchskäfigs in der Frauenabteilung plastische Vorführung eines Handlungskontrastes: das in Sünde verhärtete 22jährige Mädchen wird von seiner Mutter besucht, die, vom Schicksal mürbe gemacht, gebrechlich einherschleicht.

Einen Milieukontrast hierzu finden wir in den Figuren der geräumigen, kahlen, weißgetünchten Stube; jene sind unsauber und ohne Scham, während hier die Reinlichkeit herrscht, auch das Schamgefühl nicht verloren gegangen ist.

Das schauerliche Bild des Folterhofs gegen Ende des Kapitels wird gemildert durch die Kontrastwirkung des angenehmen Traumes des zum Tode Verurteilten.

γ. Characters.

Ch. I: „Thoughts about People".

Bilder, die den Ernst des Lebens schildern, kontrastieren mit humorvollen Schilderungen Londoner Straßentypen (Droschkenkutscher usw.). In ersterer Gruppe stehen die beiden geschilderten Klassen und ihre typischen Vertreter im Figurenkontrast (durch Schluß auf das Milieu Milieukontrast); beides sind Gewohnheitsmenschen, nur

1. fröhlich und zufrieden, wenn auch nicht glücklich;
2. reich, aber geizig, Misanthrop, unglücklich.

Ch. II: „A Christmas Dinner".

Ein frohes Stimmungsbild vom Weihnachtsabend: Handlungskontrast durch das schüchterne Auftreten der alten Tante, mit der ein Streit vorfiel, und deren Auftreten für einen Augenblick die Stimmung abflauen läßt.

Bei ihrem Auftreten steht die Tante außerdem im Kontrast zur Situation (Kontrast des Milieus zur Situation).

Ch. III: „The New Year",

steht im Situationskontrast zu Chapter II, wo wir es mit einer engeren Familienfeier zu tun hatten, während der großen Gesellschaft dieses Kapitels die Herzlichkeit und Aufrichtigkeit jener fehlt.

Ch. IV: „Miss Evans and the Eagle".

Handlungskontrast: Durch zwei Tischnachbarn wird die fröhliche und friedliche Stimmung gestört, und es kommt zur Rauferei im Garten.

Ch. V: „The Parlour Orator".

Situationskontrast zu Chapter IV, wo die Szenerie eine großartige war, während wir hier eine stille, verlassene Schenke mit ein paar Trinkern und Schwätzern haben (also auch Milieukontrast).

Im allgemeinen kann man diese Szene wohl nur als Übergangsszene zu

Ch. VI: „The Hospital Patient",

bezeichnen, die tief pathetisch angelegt ist.

Handlungskontrast tritt ein vor dem Bett des Kranken, wo selbst die furchtbare Brutalität und Roheit des Gefangenen durch die Güte der von ihm Verletzten gerührt wird.

Ch. VII: „The Misplaced Attachment".

Figurenkontrast in der Vorführung der zwei Typen alter Herren:

1. gesetzte alte Herren von sauberer Erscheinung,
2. flotte alte Herren, die sich als junge aufspielen.

Handlungskontrast: Herr Dounce gehört zunächst in die Klasse 1; durch die plötzliche Bekanntschaft mit einem Ladenmädchen tritt er in die Klasse 2 über.

Weiterer Handlungskontrast: Er hat bei der Werbung Pech und heiratet nun eine beliebige Köchin; aus dem vorher freien, sorglosen Manne wird ein Pantoffelheld.

Irrealer Kontrast haftet den Vertretern von Klasse 2 an.

Ch. VIII: „The Mistaken Milliner".

Kontrast der Irrealität an der Putzmacherin im Verkehr mit ihren Kunden; besonders schildert ihn Dickens im Gespräch der Putzmacherin mit dem Dienstmädchen.

Handlungskontrast durch das Bekanntwerden der Putzmacherin mit der Familie des Dekorationsmalers: sie singt vor einem großen Publikum, doch werden die Erwartungen sehr enttäuscht.

Ch. IX: „The Dancing Academy".

Handlungskontrast: Umschlag des artigen und zuvorkommenden Wesens des Ballettmeisters Cooper in das Gegenteil; Klage wegen gebrochenen Heiratsversprechens.

Ch. X: „Shabby-Genteel People".

Dickens geht vom Gegensatz aus: „Now shabby people, God knows, may be found anywhere, and genteel people are not articles of greater scarcity out of London than in it" (pag. 243/44). Auf die Schilderung der „shabby people" geht Dickens näher ein und kontrastiert ihre beiden Hauptklassen (Milieukontrast):

1. die ganz Schäbigen und durch eigene Schuld Heruntergekommenen,
2. die Schäbig-Eleganten, die durch Unglück heruntergekommen (verarmt) sind, und die nun mit peinlicher Sorgfalt den ihnen gebliebenen einzigen Anzug zu erhalten suchen (der Mann in der Bibliothek).

Ch. XI: „Making a Night of it".

Figurenkontrast:

Potter: in Kleidung stutzerhaft, fix-fertig, kurz angebunden, schneidig.

Smithers: etwas romantisch, in Kleidung einfach, mit Anflug stillen Kummers in seinen Zügen.

Ch. XII: „The Prisoners' Van".

Zwei Handlungskontraste plastisch vorgeführt:

1. Zwei Schwestern, an deren jüngerer er zeigt, wie die ältere, die jetzt in Lastern verroht ist, früher war, damit zugleich die Zukunft der jüngeren zeigend.
2. Die gleiche Erscheinung haben wir bei der Gegenüberstellung des zehnjährigen Knaben mit dem Manne, der seine Familie durch Trunk an den Bettelstab bringt.

δ. Tales.

Ch. I of „The Boarding House", pag. 259.

Figurenkontrast zwischen den Kostgängern Simpson und Hicks:

Simpson: spielt in Gesellschaft eine Art Statist, leerer Kopf, kleidet sich nach den Karikaturen der Witzblätter.

Hicks: talentvoller, junger Mann mit der Eigenart, andauernd aus Don Juan zu zitieren.

Calton steht für sich da und repräsentiert einen Charakter mit komischem Widerspruch (irrealer Kontrast).

Zwei Situationen im boarding-house werden geschildert, die ein halbes Jahr auseinanderliegen und durch die Handlung zum komischen Kontrast geführt werden. Frau Maplesone mit zwei Töchtern werden wenig vorteilhaft geschildert, nichtsdestoweniger finden sie ihren Bräutigam. Die komischste Kontrastwirkung wird erzielt in der Szene, wo sich einer dem anderen anvertrauen will, um ihn als Trauzeugen zu bitten.

Ch. II of „The Boarding House", pag. 271.

Kontrastierung wiederum der einzelnen Kostgänger, die sich jedoch bei der Kürze der Handlung auf nur wenige Züge beschränkt. (Figurenkontraste zwischen Evenson, O'Bleary, Tomkins, Wisbottle.)

Interessanten, jedoch mehr spielerischen Kontrast liefern die in die Unterhaltung zwischen Mrs. Tibbs und Mr. Evenson hineingeworfenen Bemerkungen der Kartenspieler.

Komischer Situationskontrast: Mrs. Tibbs und Mr. Evenson bei ihrer nächtlichen Exkursion: ihre Erwartungen und die tatsächlichen Ereignisse.

„The Sentiment", pag. 301.

Im komischen Kontrast zur Wirklichkeit steht der kolossale Aufwand und das viele Aufhebens, das im Hause Minerva um die Tochter des Parlamentsmitgliedes gemacht wird, ebenso wie die vielgepriesene Klugheit des Neffen der beiden Schulinhaberinnen zu dessen wirklicher Fähigkeit.

Handlungskontrast: Der Zweck, den das Parlamentsmitglied mit der Unterbringung seiner Tochter im Pensionat verfolgt, wird nicht erreicht; gerade hier trifft die Tochter jenen Herrn, aus dessen Gesichtskreis sie gebracht werden sollte.

„The Tuggs's at Ramsgate", pag. 312.

Handlungskontrast: Durch den Gewinn des Prozesses ändert sich die Situation des Kaufmanns; die neue Situation kontrastiert mit der früheren; außerdem tritt er nun in ein anderes Milieu ein, so auch Milieukontrast.

Letzterer tritt stärker hervor beim Auftreten der Familie im Seebad, in der Weise, daß die Tuggs, die sich wohl bemühen,

sich dem neuen Milieu anzupassen, durchaus nicht mit ihren Manieren in die neue Sphäre passen.

Komischer Handlungs- und Situationskontrast: Die Tuggs sind entzückt von dem Kapitän und seiner Gemahlin Belinda, die sich bald als Betrüger entpuppen.

„The Steam Excursion", pag. 356.

Genauere Charakterentwicklung fehlt. Situationskontrast: Die Fahrt setzt bei bestem Wetter ein, da kommen Sturm und Regen, und die anfängliche frohe Stimmung schlägt in eine sehr gedrückte um.

Irrealer Kontrast liegt in der geheuchelten gegenseitigen Höflichkeit der Familien Briggs und Taunton; das in Wirklichkeit bestehende sehr gespannte Verhältnis kommt bei erster Gelegenheit zum Ausbruch.

Situationskontrast finden wir bei der Schilderung des Weges von Percy Noakes zur Dampferanlagestelle; die bleichen Gesichter mit den Spuren des eben beendeten Nachtlebens stehen im Kontrast zu den durch den Nebel brechenden hellen Sonnenstrahlen.

„The Great Winglebury Duel", pag. 377.

Figuren-, zum Teil Charakterkontrast:

1. Horace Hunter — nach des Dichters Schilderung sehr mutig.
2. Alexander Trott — feige.

Komische Situationskontraste finden wir in den Szenen mit der Verwechslung Trotts mit Lord Peter.

Handlungskontrast: Horace heiratet Mrs. Browns, auf die auch Trott Absichten hatte; dieser begnügt sich mit Julia Manners.

Berechtigt ist die Auffassung, Horace Hunter als einen Menschen mit komischem Widerspruch anzusehen (nach Dibelius' dargestelltem Muster: „einer, der nur mit dem Säbel rasselt").

„Mrs. Joseph Porter", pag. 393.

Charakterkontrast:

Mrs. Porter: gehässig, unverschämt.
Mrs. Gattleton: dumm, hat Angst vor dem Geschwätz der Leute.

Handlungskontrast: Nach dem vollständigen Mißlingen des einen Abends legt sich die Theaterwut in der Familie, und nur der Onkel schwärmt noch für Shakespeare.

„The Bloomsbury Christening", pag. 438.

Charakterkontrast: Zwischen Onkel und Neffen: jener stets gehässig und übelgelaunt, dieser liebenswürdig und gutmütig.

Das heuchlerische Wesen des Onkels (z. B. in seiner Rede am Abend der Taufe) liefert irreale Kontraste.

Gegensatz in den Hoffnungen auf das Kind finden wir bei dem Onkel einerseits, anderseits bei dem Neffen.

Komischer Kontrast: Ausbruch eines übertriebenen Sturmes von Entzücken, als die Amme den kleinen Kitterbell ins Zimmer bringt.

„*The Drunkard's Death*", *pag. 454.*

ist unter den „Tales" die technisch am meisten durchgearbeitete und auf der Höhe stehende.

Zunächst Figurenkontrast, durch Schluß auf das Milieu — Milieukontrast:

1. Trinker, die durch Kummer und Unglück heruntergekommen und so dem Ruin verfallen sind.
2. Trinker, die willig und mit offnen Augen in den Abgrund gestürzt sind, aus dem es für sie kein Entrinnen mehr gibt.

Beachte hier den Kontrast der erregten Empfindungen: Mitleid für beide, nur daß dieses Mitleid bei der zweiten Klasse erst nach starkem Gefühl des Abscheues zum Durchbruch kommt.

Situationskontrast finden wir in den beiden Schilderungen des Todes:

1. Der friedliche Tod der Frau des Trinkers, für die der Tod kein Schrecken, nur Erlösung ist.
2. Der Tod des Trinkers, der Selbstmord begeht nach kurzem Wahnsinn: ein Bild des Schreckens und der Verzweiflung.

Scharfer Situationskontrast ergibt sich durch den Entwurf eines Bildes vom ersten glücklichen Familienleben der beiden Menschen im Vergleich zu dem jetzigen.

B. Pickwick-Papers.

Auch in diesem zweiten, aber doch größeren ersten zusammenhängenden Jugendwerk des Dichters fehlt noch die scharfe Durchführung des Handlungskontrastes, ebenso wie die des Situationskontrastes; tritt doch die Schilderung der Situation in den „Pickwick-Papers" überhaupt ziemlich zurück.

Der Haupttypus des Werkes ist Pickwick, dessen Charakteristik neben der Sam Wellers die einzige, von Dickens genau durchgeführte ist. An ihm bemerken wir zunächst einige Innenkontraste, die sich im Laufe der Handlung zeigen.

Torheit und Klugheit, Reizbarkeit und Güte befinden sich in seinem Charakter in dauerndem Widerstreit. Chesterton, pag. 97, sagt von ihm: „His heart had been born later than his body," ein Wort, das den Innenkontrast kurz skizziert.

Gehoben wird die uns so sympathische Figur durch Kontrastierung mit den drei anderen Klubmitgliedern: Tupman, Snodgrass, Winkle; sie sind recht dürftige Karikaturen und übertreffen Pickwick an Unbeholfenheit und Unerfahrenheit sehr.

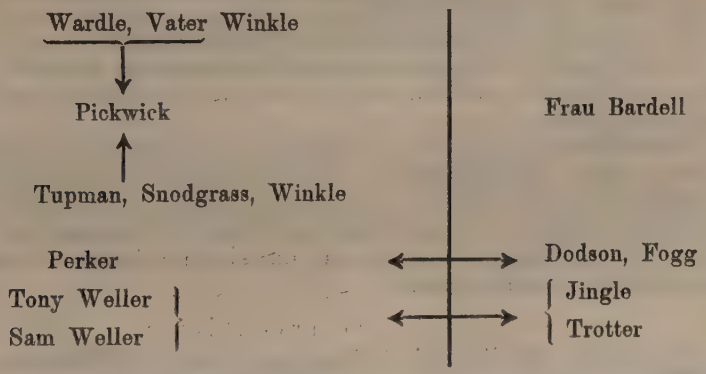
Eine direkte Kontrastierung dieser drei Freunde Pickwicks: Winkle, Snodgrass und Tupman findet nicht statt; nur gibt ihnen Dickens zur Unterscheidung bestimmte hervorstechende Züge; so wird Winkle als besonders sportlustig, Tupman als der geschildert, der sich in jedes junge Mädchen verliebt, während er Snodgrass einen dichterischen Anstrich gibt. Vielleicht ist ein Kontrast darin zu sehen, daß Winkle nicht den Leichtsinn des Tupman besitzt, sondern, als sein Herz Feuer gefangen hat, auch wirklich das Mädchen heiratet. Doch tritt dieser Kontrast zuwenig hervor; auch ist er von Dickens wohl gar nicht beabsichtigt.

Die andere im Vordergrund des Werkes stehende Persönlichkeit ist der Diener Pickwicks, Sam Weller.

Seine Schlagfertigkeit wird gehoben durch Kontrastierung mit Wardles Diener, ebenso wie hierdurch seine Bescheidenheit und sein Humor stärker hervortreten; durch Kontrastierung mit Jingles Genossen Trotter treten seine Herzensgüte und Treue schärfer zutage.

Die ganze Anlage des Werkes zeigt den Kampf der Unerfahrenheit, Rechtschaffenheit und Güte gegen die Verschlagenheit und Gerissenheit von Gaunern. So haben wir durch das ganze Werk hindurch die Zweiteilung im Kontrastieren der Gestalten und Charaktere.

Die Lager gliedern sich folgendermaßen:



Das sind die Hauptcharaktere des Werkes, die den Stamm der Entwicklung darstellen; neutral in dem Kampfe stehen Bob Sawyer, Ben Allen, die Schwester Wardles, Frau Hunter.

Wie ein roter Faden zieht sich durch das ganze Werk die Schilderung der Herzensgüte Pickwicks und der Treue seines Dieners Sam Weller; Bewunderung und Liebe sind die ausgelösten Hauptempfindungen. Ihnen entgegenstehende Gefühle werden ausgelöst durch das Auftreten der Charaktere, die jenen zu schaden suchen. Das gibt einen interessanten Widerstreit der Empfindungen (vgl. Vischers Kontrastauffassung als „das Schöne im Widerstreit seiner Momente"); auch in dieser Hinsicht ist der Kontrast ein wichtiger Faktor für das Spannungsgefühl.

Der Ton der „Pickwick-Papers" ist vorwiegend humoristisch; mehrere der eingeflochtenen Erzählungen fallen aus diesem Rahmen heraus, für die Stimmung des Lesers einen starken Kontrast bedingend.

Kontrast des erzählenden Tones:

Ch. II, III: Mit köstlichem Humor wird das Benehmen des Jammerjakobs geschildert— da erzählt dieser die Geschichte des verarmten Komikers, der dem Wahnsinn verfällt. (Ch. III, pag. 35 ff.: „The Stroller's Tale.")

Ch. VI: Gemütliche Stimmung bei dem Beisammensein der Pickwickier im Wardleschen Familienkreis — Geschichte des Sträflings. (Ch. VI, pag. 74: „The Story of the Convict's Return.")

Ch. X: Stark komisch gefärbte Schilderung von Jingles Flucht mit Wardles Schwester.

Unmittelbar folgt in:

Ch. XI: die grausige Schilderung „A Madman's Manuscript" (Ch. XI, pag. 138).

Ch. XX: Schilderung der lustigen Kneiprunde.

Unmittelbar folgend in

Ch. XXI: „The Old Man's Tale about the Queer Client" (Ch. XXI, pag. 271).

Handlungskontraste:

I. Pickwicks Gefangensetzung;

II. Frau Bardells Einlieferung ins Schuldgefängnis.

Pickwicks Hartnäckigkeit ist dem Leser schon bekannt; unerwartet steigert sie sich so, daß er lieber ins Gefängnis wandert, als nachzugeben.

Frau Bardell trägt die Schuld an Pickwicks Gefangensetzung; schon triumphiert sie über den gewonnenen Prozeß, da weigert sich Pickwick zu zahlen; statt nun mit dem erschwindelten Geld ein feines Leben führen zu können, hat sie selbst ins Gefängnis zu wandern, da sie die hohen Anwaltskosten nicht bezahlen kann.

Kontrast der Irrealität:

Haupttypen für diese sind Jingle und Trotter; größere Heuchler und Gauner als sie gibt es kaum; Pickwick gegenüber freilich geben sie sich als weitgereiste, kluge, anständige Menschen aus, dem sie auch in seiner Naivetät fast zu imponieren scheinen. Alles entpuppt sich schließlich als bloße Raffiniertheit.

Weitere irreale Kontraste:

1. an Frau Bardell, Ch. XXII, pag. 147 ff., die ihrem Mieter gegenüber äußerste Biederkeit und Ehrlichkeit an den Tag legt, schließlich doch die erste Gelegenheit wahrnimmt, Geld aus ihm herauszuschlagen,
2. an Sam Wellers Stiefmutter
   und
3. ihrem Freunde Stiggins.

Beide heucheln die größte Frömmigkeit, die Stiggins seinerseits nur dazu ausbeutet, auf bequeme Art und Weise kostenlos zu leben. Irrealer Kontrast hauptsächlich bei den Mäßigkeitspredigern. (Stiggins nach Dibelius der Typ des Menschen mit dem „Widerspruch zwischen Sein und Schein".) Technisch höher als der eben geschilderte steht der Innenkontrast.

Ihn finden wir an:

1. Pickwick (vgl. Seite 38 der Ausführung);
2. Sam Weller: die Bescheidenheit und Unterwürfigkeit seinem Herrn gegenüber kontrastiert mit der Unverschämtheit und Dreistigkeit, mit der er anderen gegenüber auftritt;
3. Jingle und Trotter: nichts scheint sie aus der Ruhe zu bringen, allen Situationen scheinen sie gewachsen zu sein, bis sie im Gefängnis doch den Mut verlieren und ganz kleinlaut sind (spez. Ch. XLI, pag. 557 ff.);
4. Wardle: an ihm kontrastiert sein keckes Auftreten der Welt gegenüber mit dem schüchternen Auftreten im eignen Hause, wo er mehr den Eindruck eines Pantoffelhelden macht.

Komische Kontraste:

Hier haben wir die Art des Kontrastes, die in den Pickwick-Papers am häufigsten zur Anwendung kommt; freilich hängt sie am meisten von der subjektiven Auffassung des Lesers ab, so daß nur einige Normaltypen herausgegriffen werden können.

Schon die beiden Arten der zur Verwendung kommenden Komik kontrastieren; jede Art hat ihren eignen Hauptvertreter: Sam Weller und der feiste Junge, Wardles Diener; jener ist der Vertreter der feinen Komik und des feinen Humors, dieser der Vertreter der niederen, plumpen Komik, die zur Lächerlichkeit herabsinkt. Diese Kontrastwirkung ist nicht nur an den beiden Typen erzielt, vielmehr haben wir durch die Anwendung der beiden Arten von Komik eine andere Zweiteilung der Erzählung:

feinere Komik →	niedere
Sam Weller	Wardles Diener
Tony Weller	Wardles Schwester
Pickwick	Frau Hunter und ihr Kreis
Wardle	
Jingle	Tupman
Trotter	Snodgrass, Winkle jun.
	Stiggins
	Frau Weller

Ziemlich ganz der Komik entbehren einzig die Charaktere der Advokaten, Dodson, Fogg.

Situationskontraste:

In ihnen finden wir die Komik am vollkommensten und meisterlich verwendet:

1. Pickwick vor dem Damenpensionat: die von ihm beabsichtigte und nun tatsächlich gespielte Rolle (Ch. XVI, pag. 215 ff.).
2. Pickwick als Gefangener Boldwigs (Ch. XIX, pag. 249 ff.).
3. Pickwicks Versuche auf der Eisbahn (Ch. XXIX, pag. 349 ff.).
4. Pickwick in der Umarmung Frau Bardells (Ch. XII, pag. 149 ff.).
5. Frau Bardell im Gefängnis: an und für sich ist die Szene tragisch; da das Mitgefühl des Lesers jedoch mehr auf seiten Pickwicks liegt, des Lesers Mißstimmung über ihre gegen Pickwick gezeigte Gehässigkeit erregt wurde, so verschafft die Strafe dem Leser eine gewisse Genugtuung und wird Anlaß zu einem komischen Situationskontrast (Ch. XLVI, pag. 622 ff.).
6. Sam Weller vor Gericht: er soll und will als Entlastungszeuge dienen, wird aber unbeabsichtigt zum Belastungszeugen (Ch. XXXIII, pag. 443 ff.).
7. Jingle und Wardles Schwester: seine Liebeswerbung und der baldige Handel, in dem er die Braut für Geld wieder losschlägt (Ch. IX, Ch. X).
8. Wardles Junge belauscht Tupmans Stelldichein (Ch. VIII, pag. 97).
9. Wardles Junge heult laut auf bei Pickwicks Rede Ch. LIII).
10. Seine Liebeserklärung an Mary (Ch. LIII, pag. 724 ff.).
11. „Mr. Winkle's situation, when the door blew to" (Ch. XXXV, pag. 481 ff.).

Milieukontraste:

Sie sind weniger stark ausgeprägt in diesem Werke. Wir finden sie jedoch gut ausgeprägt in den Gefängnisszenen:

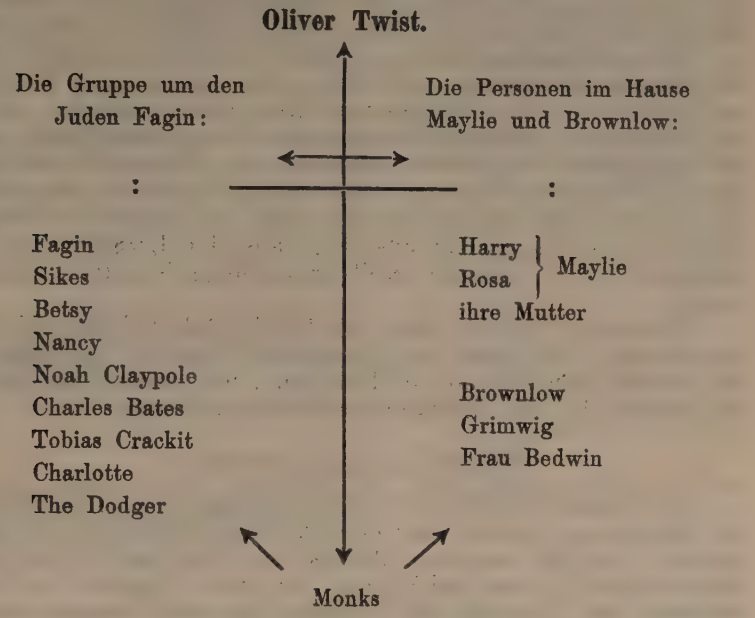
1. Pickwick und seine Zellgenossen (Ch. XL, pag. 553).
2. Pickwicks Wanderungen im Gefängnis, wo er mit verschiedenen Gefangenen zusammenkommt (Ch. LXI).
3. Versetzungen der uns schon bekannten Personen: Sam Weller, Frau Bardell, Jingle und Trotter im Gefängnis, wo sie mit den einzelnen Milieus zusammenkommen und hier Milieukontraste ergeben.

C. „Oliver Twist".

Zwei Sphären menschlicher Gesellschaft führt uns der Dichter vor, die zunächst als grelle Gegensätze, wie schwarz und weiß vor uns treten. Erst durch die Hauptperson des

Romans, Oliver Twist, treten sich beide Gruppen näher und rücken nun aus dem gegensätzlichen Verhältnis in das des Kontrastes.

Folgendes Bild charakterisiert die Kontrastverhältnisse in diesem Werke, vor allem die Charakterkontraste:



Oliver Twist und Monks sind zwei für die Wirklichkeit unmögliche Gestalten; zudem stehen sie im Verhältnis des Gegensatzes.

Oliver Twist, die Traumgestalt einer anderen, besseren Welt, ein zartes, furchtsames Kind, das in der schmutzigsten und gemeinsten Umgebung trotz der stärksten Versuchungen die Reinheit eines Engels beibehält, verläßt den Boden realer Anschauungen und Vorstellungsgebilde vollkommen. In schärfstem Gegensatz zu ihm steht Monks, sein Halbbruder, der seinerseits gleichfalls eine unmögliche Verkörperung von Abgefeimtheit und Schurkerei darstellt. Kontrastgestalten zu diesen beiden Charakteren finden wir im Roman nicht, vor allem nicht zu Oliver Twist, der geistergleich über dem Ganzen schwebt.

Nur ist ihm nun die Funktion eines Bindegliedes zwischen den beiden Lagern zugekommen; von beiden Lagern gehen die Bemühungen aus, ihn in ihre Mitte zu ziehen, und durch diese Bemühungen rücken beide in das Licht des Kontrastes, da wir hierdurch die für den Kontrast notwendige „Basis des Ähnlichen" erhalten.

Monks. Monks steht zu seiner Familie, aus deren Art er so vollkommen geschlagen ist, im Verhältnis des Gegensatzes.

Denn die eventuell konstruierbare Basis des Ähnlichen durch sein verwandtschaftliches Verhältnis zu jener Familie fällt dadurch aus, daß sie im Laufe der Erzählung ziemlich verwischt wird; er steht nicht mehr als Halbbruder Olivers vor uns, sondern nur als Typ des schlimmsten Verbrechertums, und an dieses werden wir noch mehr gemahnt, wenn am Ende des Buches sein Verhältnis als Bruder Olivers aufs neue erwähnt wird.

Zu den Gestalten im Lager Fagins steht er im kontrastierenden Verhältnis, indem er alle an Verworfenheit noch übertrifft; so finden wir z. B. an Fagin und Sikes Gewissensbisse, die wir an Monks nicht haben; dadurch entbehren jene beiden nicht des Mitgefühls des Lesers, während für Monks' Gestalt auch nicht ein kleinster Zug der Menschlichkeit spricht. Denn selbst den Brudermord wünscht Monks nicht aus ethischen Gründen vermieden, sondern, wie unschwer aus der Erzählung zu entnehmen ist, nur deshalb, weil er zu feige ist, die Folgen zu tragen.

Wie schon gesagt, kann der Idealgestalt Olivers kein kontrastierender Charakter entgegengestellt werden. Er bildet für den Roman den Stamm der Handlung, und durch ihn kommen die Handlungs- und Situationskontraste zustande.

Handlungskontraste:

Der Roman beginnt mit der Schilderung des Lebens Olivers im Armenhause; seine Lage erweckt von vornherein des Lesers tiefstes Mitgefühl, und das Interesse am Schicksal Olivers bleibt während des Romans gleich rege. Aus dem Mitgefühl des Lesers entspringt der Wunsch, daß Olivers Lage sich bessern möge.

I. Handlungskontrast:
Olivers Lage wird bei der Sargtischlerfamilie noch schlechter, derart, daß Oliver sich zur Flucht wendet (Ch. IV). Hierdurch ergibt sich für den Leser eine neue Hoffnung, seine Lage bessern zu können.

II. Handlungskontrast:
Statt dessen gerät der Knabe in die Verbrecherhöhle Fagins (Ch. VIII).

III. Handlungskontrast:
Auf einer Diebesfahrt abgefangen, wird Oliver im letzten Moment vor dem Polizeisergeanten durch die Aussage eines Zeugen entlastet; er erregt das Mitleid eines alten Herrn, Brownlow; seine Lage gestaltet sich zu einer äußerst günstigen (Ch. XII).

IV. Handlungskontrast:
Bei einer Besorgung für seinen Wohltäter wird er von Nancy getroffen und zu Fagin zurückgebracht (Ch. XV, pag. 102).

V. Handlungskontrast:
Der räuberische Anschlag auf das Landhaus der Familie Maylie schlägt fehl, Oliver wird verwundet, auf der Flucht

von Sikes verloren, von der Familie gefunden und kommt so wieder in eine angenehme Lage, in der er nun verbleibt (Ch. XXII, XXIII).

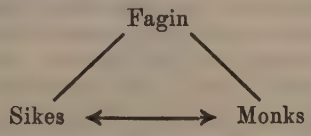
Situations- und Milieukontraste:

Jeder Handlungskontrast bedingt eine Versetzung des Knaben in eine andre Situation, die nun auch eine dementsprechend kontrastierende ist (vgl. Handlungskontraste I—IV). Jügler, Technik der Charakterisierung in den Jugendwerken von Ch. Dickens, Seite 24, macht auf die durch die Einführung eines guten Menschen in ein weit unter diesem stehendes Milieu erzielte Kontrastwirkung aufmerksam: „Das Unheimliche und Abschreckende des Milieu wird noch abstoßender in dem hellen Schein des Makellosen." Zur Erzeugung dieser Milieukontraste versetzte Dickens den Helden seines „Oliver Twist" in die Räuberhöhle des Juden Fagin.

I. Oliver bei Sowerberry (Ch. IV—VII).
II. Oliver bei Fagin (Ch. IX—X).
III. Oliver bei Fagin (Ch. XV—XVI, XVIII—XXVII).
IV. Nancy bei Rosa Maylie (Ch. XL).

Charakterkontraste:

Im Lager des Fagin haben wir folgendes Kontrastbild der drei männlichen Hauptcharaktere:



Fagin also kontrastiert mit Sikes und Monks, letzterer auch mit Sikes.

Fagin ist ein gerissener, schlauer Schurke, der alle anderen an der Leine hat; selbst an Verbrechen teilzunehmen, dazu ist er körperlich zu schwach und auch zu feige. Um so teuflischere Pläne brütet er in seinem Hirne aus und läßt sie die anderen ausführen.

Sein Hauptwerkzeug ist Bill Sikes, ein roher, brutaler Mensch ohne irgendwelche geistige Begabung; die geistige Überlegenheit Fagins fühlt er instinktiv, ja fürchtet sie.

Monks ist in seinem Charakter der gemeinste und niedrigste, ein Gemisch aus den beiden ersteren, hinterlistig und teuflisch, aber doch zu feige, selbst gegen Oliver, bei dessen Leiden er die treibende Kraft ist, irgend etwas eigenhändig zu unternehmen. Sowohl der Wagemut Bill Sikes' als auch die Durchtriebenheit Fagins fehlen ihm. Auch nicht eine menschliche Regung tut uns der Dichter von ihm kund.

Der Kontrast, in dem er zu Sikes und Fagin steht, wird durch die Empfindung gestärkt, die er auslöst: denn Fagin sowohl wie Sikes können wir unser Mitgefühl nicht versagen,

Monks ist der einzige, der bis zum Ende Ekel und Widerwillen auslöst.

Vervollständigt wird die Reihe der Charaktere im Lager Fagins durch Noah Claypole, John Dawkins und Charles Bates, jugendliche, gleichfalls in das Kontrastbild gerückte Verbrechertypen. Noah Claypole, der Zage, ja zum Teil recht Feige, geistig Minderwertige, läßt sich von Fagin gleich übers Ohr hauen, während wir in Dawkins und Bates trotz ihrer Jugendlichkeit schon ganz gerissene Gaunertypen vor uns haben. Der Kontrast zwischen den beiden letzteren kommt erst am Schluß des Werkes zur Geltung und zum Ausdruck, pag. 391/92, wo uns gesagt wird, daß die guten Anlagen in Charles Bates siegen und er der „merriest young grazier in all Northamptonshire" wird.

Die Charaktere des anderen Lagers sind weit weniger gut gezeichnet; gegenüber den so packend gezeichneten Verbrechercharakteren tritt das Interesse des Lesers an ihnen weit zurück.

Kontrastiert sind:

1. Brownlow, aus dessen Tun und Treiben nur Güte und grenzenloser Optimismus hervorgehen, und
2. Grimwig, im Grunde auch gutherzig, aber von rauher Schale, polternd und schimpfend, sich über jeden Strohhalm ärgernd.

Die Kontrastierung der beiden kommt besonders bei ihrem Gespräch zum Ausdruck, Oliver Twist, Ch. XIV, pag. 96:

„To-morrow morning," replied Mr. Brownlow, „I would rather he (Oliver) was alone with me at that time. Come up to me to-morrow morning at ten o'clock, my dear."

„Yes, Sir," replied Oliver. He answered with some hesitation, because he was confused by Mr. Grimwig's looking at him so hard.

„I'll tell you what," whispered that gentleman to Mr. Brownlow; „he won't come up to you to-morrow morning. I saw him hesitate. He is deceiving you, my dear."

„I'll swear he is not," replied Mr. Brownlow, warmly.

„If he is not," said Mr. Grimwig, „I'll —" and down went the stick.

„I'll answer for that boy's truth with my life," said Mr. Brownlow, knocking the table.

„And I for his falsehood with my head," rejoined Mr. Grimwig, knocking the table also.

„We shall see," said Mr. Brownlow, checking his rising passion.

„We will," replied Mr. Grimwig with a provoking smile; „we will."

In gewisser Weise neigt jedoch Grimwig in seinem Charakter dem Kontrast der Irrealität zu, denn sein durch diese Unterredung genügend skizzierter Pessimismus ist eine starke, zum Teile bewußte und von ihm beabsichtigte Übertreibung, mehr die Folge seines Widerspruchsgeistes als Überzeugung.

Alle anderen Charaktere sind lauter und rein gezeichnet; dadurch geht das Interesse an Rosa Fleming verloren, die besonders in den Szenen mit Nancy fade und langweilig erscheint. Von einem Charakterkontrast zwischen beiden kann kaum die Rede sein, hier stehen sich Gegensätze gegenüber. Wohl aber bieten sie uns Gelegenheit, den Kontrast der Milieus an ihnen wahrzunehmen, aus denen beide stammen (vgl. Seite 13 der Ausführung).

Innenkontraste:

Innenkontrast finden wir zunächst an Bill Sikes: der uns als so brutal gezeichnete Verbrecher fühlt nach der Ermordung seiner Geliebten Nancy doch aufrichtige Reue, die ihn nicht zur Ruhe kommen läßt.

Bessere Anwendung noch findet der Innenkontrast an dem Charakter der Nancy, dem Typus eines heruntergekommenen, der Prostitution früh verfallenen Weibes. Und doch finden wir an ihrem Charakter edle Züge: trotz der verworfensten Umgebung ist nicht alles Gute in ihr erstickt. Eine wahre und aufrichtige Liebe zeigt sie zu Bill Sikes, einen tiefen Haß gegen Fagin, der daraus entspringt, daß sie weiß: diesem verdankt sie ihr jetziges Leben. Das Menschliche in ihr zeigt sich vor allem in ihrem Benehmen gegen Oliver; zwar ist sie es, die ihn wieder zu Fagin zurückbringt, doch tritt sie auch tapfer für den Knaben ein, als sie ihn mißhandelt sieht; ihr Haß gegen den Juden verdoppelt sich. So geht allmählich eine vollständige Wandlung in ihrem Wesen vor sich: sie empfindet Ekel und Widerwillen vor ihrer Lebensweise; gern möchte sie ein anderes Leben beginnen, doch ihrer Liebe zu Sikes kann sie nicht entsagen, und diese Liebe fesselt sie weiter an das verhaßte Milieu. Der am stärksten mit dem Durchschnittscharakter eines solchen Weibes kontrastierende Zug, ihre Treue und ehrliche Gesinnung ihren Genossen gegenüber, offenbart sich am deutlichsten in ihrem Gespräch mit Rosa Maylie, der sie, um Oliver zu retten, den Plan von Monks und Fagin mitteilt; die, mit denen sie so lange zusammengelebt hat, will sie nicht preisgeben; sie bedingt sich zunächst deren Freiheit, vor allem die von Bill Sikes, aus.

Komische Kontraste:

Sie treten im Oliver Twist mehr zurück als in den anderen Werken.

Nicht gerade außerhalb des Rahmens der Geschichte, aber doch eine gewisse Sonderstellung einnehmend, steht die Geschichte des Armenvogtes Bumble. Hier haben wir die Gestalt, die Anlaß zu einer Reihe wohlgelungener, komischer Handlungs- und Situationskontraste gibt. Sein Hauptcharakterzug ist der der Wichtigtuerei, und so lernen wir ihn in seinem Reiche gewissermaßen als kleinen König lernen. Wie klein und niedergeschlagen dagegen erscheint er nach seiner Heirat! Ch. XIV, Szene im Waschhaus, Überschrift des Kapitels: „Chapter the

fourteenth, in which the reader, if he or she resort to the fifth chapter of this second book, will perceive a contrast not uncommon in matrimonial cases." [1])

Auch sonst kommt der komische Kontrast zum Durchbruch: So finden wir einen komischen Situationskontrast in Ch. IX, wo der alte Sünder Fagin mit seinen Schülern „Taschendiebstahl spielt".

Einen gleichen liefert Ch. XXVIII, pag. 198: Die Diener im Hause Maylie unterhalten sich über ihren großen beim Überfall bewiesenen Mut; schreckensbleich fahren alle bei einem schwachen Klopfen an der Tür zusammen, nur zu sechst wagen sie die Tür zu öffnen — da liegt der halbtote Knabe auf der Schwelle.

Durch die Schaffung der beiden Lager Fagin und Maylie, durch wechselseitige Versetzung des über dem Ganzen schwebenden Bindegliedes Oliver Twist in eines dieser Milieus, sodann, nachdem Oliver dauernd in das Milieu Maylie versetzt ist, durch Herstellung neuer Beziehungen Nancy—Rosa, schließlich durch die verhetzende Tätigkeit des Monks unter Fagins Genossen hält Dickens eine dauernde Kontrastwirkung in dem Werke aufrecht. Zu dem Effekte der Kontrastwirkungen aber kommen wir erst am Ende des Romans, Ch. LII: „The Jew's last night alive."

Zunächst der Situationskontrast in Fagins Leben: in dumpfer Verzweiflung sitzt der sonst so schlaue und stets triumphierende Verbrecher in seiner Zelle.

Nicht ohne Absicht läßt Dickens die Schilderung von Fagins Tod unmittelbar der des Todes von Bill Sikes nachfolgen.

Handlungs- und Situationskontrast:

1. Bill Sikes
   fühlt über seine Tat bitterste Reue, da bewahrt ihn das Geschick vor dem Tode durch Menschenhand.
2. Fagin
   fühlt kaum Reue; nur grenzenlose Angst befällt ihn im Gefängnis, die ihn schließlich zum Wahnsinn treibt. Dem Strick des Henkers entgeht er nicht.

Den Schlußeffekt des Ganzen erzielt der Dichter durch Anwendung des Gegensatzes: durch Gegenüberstellung von Sünde und Unschuld bei dem Besuche Olivers in Begleitung Brownlows in der Zelle des Juden am Tage vor der Hinrichtung (Ch. LII, pag. 397 ff.).

D. Nicholas Nickleby.

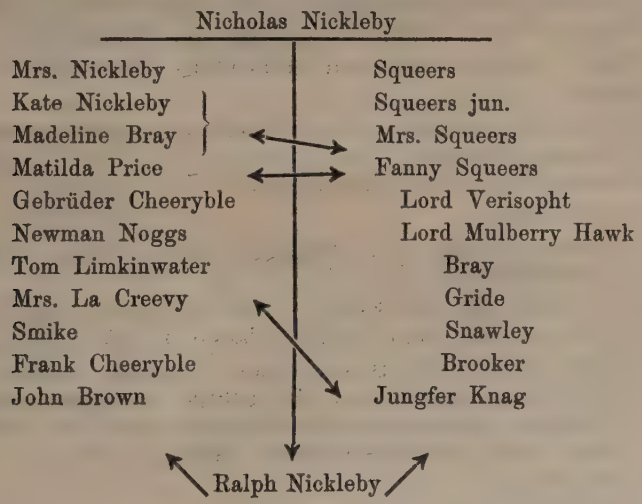
Auch in diesem Werke ist der Mittelpunkt ein junger, uns durch und durch sympathischer Mensch, der für den Kontrast das Bindeglied bildet: denn auch hier haben wir die zwar nicht so auffällige und strikte, aber doch leicht erkennbare Teilung in zwei Lager. Die Kontrastierung wird nicht in so grellen Farben durchgeführt wie im Oliver Twist, wo der ausgesprochene

*) Dickens, Charles: His Works. Ausgabe von A. Asher a. Co. Berlin 177.

Typ „Verbrecher“ dem des „Guten“ gegenüberstand; hier wird der Mensch geschildert in seinen Schwächen und Fehlern, deren prozentuales Maß, wenn ich mich so ausdrücken darf, den Kontrast der einzelnen Charaktere bedingt. An und für sich ist die Anwendung des Kontrastes, die Art und Weise seiner Durchführung die den drei ersten Jugendwerken analoge. Eine größere Vollendung tritt eben nur ein in der Kontrasttechnik, da der Kontrast hier unmittelbar dadurch wirken kann, daß zwischen den beiden Lagern engere Beziehungen bestehen, die nicht so weit entfernt stehen wie im Oliver Twist. Was die Kontrastierung der Charaktere anlangt, so wird sie auch hier nicht in der Weise durchgeführt, daß zwei Charaktere in kontrastierendem Verhältnis sich durch das ganze Werk hindurchziehen; die Charaktere werden kontrastiert, je nachdem sie in der Handlung zusammentreffen. Freilich tritt nun auch hier in der Kontrastierung der Charaktere starke Verwischung ein durch die zahlreichen Nebenpersonen, mit denen Dickens ja stets in überreichem Maße arbeitet.

Wie schon angedeutet, haben wir auch hier die Trennung in zwei Lager, die den Kampf gegeneinander führen; die Konzentrierung auf eine Hauptfigur (Nicholas Nickleby) und die Doppelkontrastierung Ralph Nicklebys mit beiden Lagern deuten auf gleiche Anlage wie im Oliver Twist, vor allem auf gleiche Technik in bezug auf Anwendung des Kontrastes.

Das Bild der beiden Lager:



Außerhalb des Rahmens der Geschichte stehen die Erzählungen der nach Yorkshire mitfahrenden Herren, zweier Kontrastfiguren, denen die Anekdoten angepaßt sind:

Ch. VI, pag. 54: „The Five Sisters of York“, eine tief elegische Geschichte, während pag. 64: „The Baron of Grogzwig“

eine Geschichte voll guten Humors ist, erzählt von einem „merry-faced gentleman"; eine weitere Sonderstellung nehmen ein die Geschichte der Mantalinis und der Crummlesschen Theatergruppe.

Wie Monks in Oliver Twist, so steht auch hier der in bezug auf gemeine und niedrige Gesinnung unübertreffliche Ralph zu beiden Parteien im Kontrast. Zur Gruppe der lauteren Charaktere rückt er aus dem Verhältnis des Gegensatzes heraus in das des Kontrastes durch das verwandtschaftliche Verhältnis zum Zentrum der Erzählung, der Familie Nickleby aus der Grafschaft Devonshire.

Sehr stark und weit mannigfaltiger ist in diesem Werke der Kontrast in der Weise, daß durch Versetzung eines lauteren Charakters in ein sittlich tiefer stehendes Milieu beide durch Kontrastwirkung schärfer hervortreten. Auch hier ein Fortschritt gegen Oliver Twist, wo nur die Person Olivers, gegen Schluß die der Nancy dazu verwendet wurde:

I. Nicholas Nickleby im Hause des Schulmeisters Squeers in Yorkshire.
II. Newman Noggs als Schreiber bei Ralph Nickleby.
III. a) Nicholas Nickleby mit seiner ernsten Stimmung bei der Crummlesschen Schauspielergesellschaft;
b) parallel dazu die Versetzung Kate Nicklebys in das Haus der Mantalinis.
IV. Versetzung Kate Nicklebys in die Gesellschaft Ralphs.
V. Madeline Bray in der Umgebung der Wucherer.
VI. Ralph Nickleby mit den Gebrüdern Cheeryble in deren Hause.

Die Milieukontraste, die dadurch erzielt werden, sind durchweg gut gelungen.

Kontrastierung der Charaktere:

Nicholas Nickleby:

1. Kontrastierung mit Squeers unter dem Oberbegriff „Schulmeister".
2. Selbstbewußtsein, Energie und Erfahrung stellen ihn in Kontrast mit dem schwächlichen Frank Cheeryble.
3. Kontrast zu John Browdie: der Grundton beider Charaktere ist gut, nur kommt der ruhige, zurückhaltende, zarte Nicholas gegen den rauhen, polternden und stämmigen (also auch Figurenkontrast!) Müller nicht auf.

Kate Nickleby,
Madeline Bray,
an Güte und Herzlichkeit Parallelgestalten, stehen im Kontrast zu
Fanny Squeers,
die genau in die Fußstapfen ihrer Eltern tritt (vgl. Ch. XIV, pag. 165/166, ihr Brief).

Matilda Price
ist eine weitere direkte Kontrastgestalt zu Fanny Squeers.
Gebrüder Cheeryble,
durch und durch gütige Menschen, die selbst nur glücklich sind, wenn sie anderen von ihrer Güte mitteilen können. Direkte Kontrastfiguren zu ihnen haben wir nicht; sie dienen zur Herstellung von Milieukontrasten und heben hierdurch das Bild des Gegenlagers.
Jungfer La Creevy,
gut gezeichnete Freundin der Familie Nickleby, im direkten Kontraste zur
Jungfer Knag stehend.
Tom Linkinwater,
Newman Noggs,
untergeordnete Parallelgestalten, reich an Herzensgüte wie die Gebrüder Cheeryble; weitere Faktoren zur Kontrastierung der beiden Parteien. Zu
Smike
ist keine direkte Kontrastfigur vorhanden; er erinnert lebhaft an Oliver Twist. Zu Squeers junior steht er, wenn ein Verhältnis zwischen beiden besteht, in dem des Gegensatzes. Gewisse Kontrastwirkung löst sodann sein stilles Wesen aus, wenn man es in Vergleich setzt mit dem der anderen Schüler in Dotheboy-Hall.
Sir Mulberry Hawk,
sowohl moralisch als körperlich verkommen, in seinen unlauteren Absichten (auf Kate Nickleby) direkt System zeigend, kontrastiert mit
Lord Frederick Verisopht;
in dieser Gestalt läßt Dickens auch gute Züge durchschimmern. Er ist der in schlechte Gesellschaft geratene, selbst aber nicht schlechte gentleman, der durch Mangel an Energie und Erziehung den Einflüssen jener vollständig unterliegt.
Ralph Nickleby:
er hat im Roman dieselbe Funktion wie Monks im „Oliver Twist"; an Geiz, Haß und Ränkespinnen und niederer Gesinnung steht er einzig da; er ist der Leiter und das treibende Moment aller gegen seine Verwandten, vor allem Smike, unternommenen Intrigen. Mit den Personen seines eigenen Lagers (Verisopht, Hawk, Squeers, Bray, Gride, Brooker, Snawley) kontrastiert er durchweg. Der Kontrast zu Snawley kommt am besten zum Ausdruck in der Unterredung mit den Gebrüdern Cheeryble in deren eignem Hause, wo Ralph verstockt bleibt, während Snawley aufrichtige Reue zeigt. (Ch. LX, pag. 743 ff.)

Handlungskontraste:

Im Vordergrund steht das Interesse an der Familie Nickleby, vor allem dann an der Figur des Nicholas Nickleby. Mit der

Schilderung des Lebens der Familie setzt der erste Handlungskontrast ein.

I. Im Vertrauen auf die Bereitwilligkeit ihres Onkels, ihnen zu helfen, zieht die Familie nach der Metropole. Schon Ch. II zeigt, wie wenig die Familie zu hoffen hat.

II. Ch. III enthält den Besuch des Onkels bei seinen Verwandten; er erklärt sich bereit, zu helfen und den beiden Kindern Stellung zu verschaffen.

III. a) Die Enttäuschung Nicholas' in Dotheboy-Hall,
b) das gleiche mit Kate bei Mantalinis.

IV. Nicholas verläßt Dotheboy-Hall, hält sich kurze Zeit bei einer Schauspielertruppe auf, bis es ihm nach langem Suchen gelingt, durch Zufall eine gute Stellung bei den Gebrüdern Cheeryble zu bekommen.

Diese letzte Wendung zum Guten im Leben Nicholas' bleibt dem Jüngling erhalten, und so bessert sich auch das Los seiner Mutter und Schwester. Zugleich ist sie Anlaß zu

V. Ralphs Entdeckung in dessen ganzer Schlechtigkeit und Unschädlichmachung.

Situationskontraste:

I. Im Leben der Familie Nickleby:
1. Ihr glückliches Leben auf dem Lande vor dem Tode des Vaters.
2. Ihre hilfsbedürftige Lage in London.
3. Die Besserung nach Nicholas' Eintritt bei Cheerybles.

II. Im Leben des Nicholas:
1. Seine Lage bei Squeers.
2. Sein Aufenthalt in der Crummlesschen Theatertruppe.
3. Stellungslos in den Straßen Londons.
4. Seine ausgezeichnete Situation bei Cheeryble.

III. Im Leben Kates:
1. Ihr Aufenthalt bei Mantalinis;
2. Ihre häßliche Lage bei ihrem Onkel.
3. Friedliches Leben bei der Mutter, als der Bruder für sie sorgt.
4. Als Braut.

IV. Im Leben Newman Noggs:
1. Sein Leben war, wie uns der Dichter schildert, vor Jahren weit besser.
2. Seine Stellung bei Ralph Nickleby.
3. Ebenfalls Wandlung zu günstiger Situation durch Nicholas Nickleby.

V. Im Leben Madeline Brays:
1. Ihre Lage im Hause des Vaters; Besserung ebenfalls durch Nicholas
2. als seine Braut.

Komischer Kontrast:

I. An der Spitze steht hier als komischer Situationskontrast die Wandlung im Leben der Familie Mantalini: sie, die vorher so vornehm taten, zeigt uns der Dichter in Ch. LXXIV im Keller mit Rollen von Wäsche beschäftigt.

II. Der Aufenthalt des Nicholas in der Crummlesschen Theatertruppe.

III. Die Züchtigung von Squeers durch Nicholas vor den Knaben in Dotheboy-Hall.

Irrealer Kontrast:

Ihn finden wir:

1. am Charakter und Benehmen der Mutter, die andauernd Luftschlösser baut, ja, ihre Tochter schon als Braut Lord Mulberry Hawks sieht;
2. an Squeers, der den Mitreisenden in der Postkutsche seine Erziehungsanstalt anpreist;
3. an den beiden Mantalinis in ihren gegenseitigen Zärtlichkeiten und ihrem Benehmen Fremden gegenüber;
4. an Fanny Squeers, die Nicholas gegenüber alle Höflichkeit aufbietet, zu seinem Unstern jedoch wird, als sie sieht, daß sie keinen Erfolg hat.

Innenkontraste:

1. An Nicholas Nickleby:
   Wir lernen ihn kennen als echten Hitzkopf, der sich durch seine Unüberlegtheit recht oft schadet; die guten Lehren nimmt er jedoch an, besonders unter Leitung der Gebrüder Cheeryble, so daß er schließlich zum ruhigen, vernünftigen Manne wird.
2. An Snawley,
   der in seiner Unterredung bei Cheeryble durch Reue zeigt, daß nicht alles Gute in ihm erstickt ist.
3. An Newman Noggs,
   der im Grunde äußerst bieder ist, nach außen hin aber rauhes und verschlossenes Wesen zeigt.
4. An Jungfer Knag,
   die sich im Anfang Kates bei Mantalinis liebevoll annimmt, aus kleiner Veranlassung aber, an der Kate keine Schuld trägt, zur Bosheit selbst wird.

VIII. Zusammenfassung und Schluſs.

Während im „Oliver Twist“ der Dichter in bezug auf die Charakterisierung Olivers den Boden der Realität verlassen hatte, ist er in dem letzten seiner Jugendwerke zur Wirklichkeit zurückgekehrt. So kommt auch in ihm die Wirkung des Kontrastes voll und ganz zur Geltung. Bei der Schilderung im „Nicholas Nickleby“ fällt vor allem die abgewogene Mischung

von Tragik und Komik ins Auge, die ihrerseits wiederum zu den verschiedenartigsten Kontrastwirkungen führt. In bezug auf Beeinflussung der Stimmung des Lesers in der Erregung verschiedener Empfindungen ist das Werk die Frucht der Studien und Erfahrungen des Dichters in den drei ersten Werken: die „Sketches" und „Tales" sind reich an Komik, ohne daß die Tragik dahinter zurücktritt; nur daß, was ja schließlich durch die skizzenhafte Anlage erklärlich ist, die rechte Mischung fehlt; der Ton ist tragisch oder komisch, ohne daß z. B. die Tragik, wie in den beiden letzten Werken es so meisterhaft geschieht, durch die Komik zu mildern gesucht wird. Die „Pickwickier" sind durchweg im komischen Ton gehalten, während „Oliver Twist" ihn fast ganz entbehrt. In „Nicholas Nickleby" kommen Tragik und Komik zu gleichem Rechte, so daß das ausgelöste Kontrastempfinden ein gleichmäßigeres ist.

Und auch in seinen späteren Werken bleibt Dickens bei dieser Technik in der Anwendung des Kontrastes, so vor allem im „Curiosity Shop", einem Werk, das gleiche Anlage wie „Oliver Twist" zeigt (Nell als Engel über dem Ganzen schwebend, vgl. Oliver, Quilp — Monks, und die Teilung in zwei Lager), ferner im „David Copperfield", bis er schließlich im „Dombey and Son" seine höchste Vollendung erreicht.

IX. Literaturangabe.

Ball, Adolf, Dickens und seine Hauptwerke. Eine kritische Studie, Separatdruck aus L. Herrigs „Archiv für das Studium der neueren Sprachen", Bd. 73 (1885), p. 325 ff., Braunschweig 1887.

Borchers, Arthur, Der Charakterkontrast in den Dramen Shakespeares bis „Henry IV", 1. Teil. Dissertation, Halle 1912.

Chesterton, Charles Dickens. Sixth Edition, London 1910.

Crabbe, George, The Life and Poetical Works of the Rev. George Crabbe, by his son, London 1861.

Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Straßburg 1906.

Dibelius, Wilhelm, Pierce Egan and Dickens, erschienen in Bd. 124 des Archiv für das Studium der neueren Sprachen", p. 306 ff.

Derselbe, Englische Romankunst, Bd. I: Palaestra XCII, Berlin 1910; Bd. II: Palaestra XCVIII, Berlin 1910.

Dickens, Charles, His Works, London, Macmillan and Co., 1907.

Derselbe, The Letters of Ch. Dickens, edited by his sister-in-law and his eldest daughter, 1833—1870, Macmillan and Co., London 1909.

Erdmann, Bruno, Reflexionen Kants zur Anthropologie. Aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen, Leipzig 1882.

Fiedler, Fritz, Entstehungsgeschichte von Ch. Dickens' „Oliver Twist", Dissertation, Halle 1912.

Heichen, Paul, Charles Dickens. Sein Leben und seine Werke, Naumburg, Verlag von Schirmer, ohne Erscheinungsjahr.

Hindley, Charles, The True History of Tom and Jerry, or the Day and Night Scenes in London, by Pierce Egan, London 1881.

Jodl, Friedrich, Lehrbuch der Psychologie, Verlag Cotta, Stuttgart 1896.
Jügler, Richard, Über die Technik der Charakterisierung in den Jugendwerken von Ch. Dickens, Dissertation, Halle 1912.
Kant, Immanuel, Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, erschienen in der Ztschr. der Kgl. preuß. Akademie der Wissenschaften, Bd. VII, p. 117 ff., Berlin 1907.
Keiter, Kellen, Der Roman; Theorie und Technik des Romans und der erzählenden Dichtkunst, Essen-Ruhr 1908.
Lamb, Charles and Mary, the Works in Prose and Verse, edited by Th. Hutchinson, M. A., Bd. I und II, Oxford University Press., London, New York, Toronto, Melbourne.
Lipps, Theodor, Grundtatsachen des Seelenlebens, Verlag Fr. Cohen, Bonn 1912.
Derselbe, Grundzüge der Ästhetik, Leipzig 1903.
Derselbe, Komik und Humor, eine psychol.-ästhetische Untersuchung, Beiträge zur Ästhetik, Bd. VI, von Lipps-Werner, Hamburg-Leipzig 1898.
Lohre, Heinrich, Otto Ludwig und Charles Dickens, erschienen im Bd. 124 des „Archiv für das Studium der neueren Sprachen", p. 15 ff.
Lüdemann, E. August, Shakespeares Verwendung von gleichartigem und gegensätzlichem Parallelismus bei Figuren, Situationen, Motiven und Handlungen, Heft VII der Bonner Studien f. engl. Philologie, Bonn 1913.
Ludwig, Otto, Band 5 und 6 der Werke: „Studien", Leipzig 1891.
Derselbe, Shakespeare-Studien, mit Vorbericht und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich, II. Auflage, Halle 1901.
Pierce, Gilbert, The Dickens Dictionary, London, Chapman & Hall, 1891.
Richter, Helene, Geschichte der englischen Romantik, Band I, Halle 1911.
Saintsbury, Essays of English Literature 1780—1860, London 1890.
Spielhagen, Friedrich, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans, Leipzig 1883.
Thackeray, W. M., Vanity Fair. A Novel without a Hero, Macmillan, London 1910.
Vischer, Ästhetik der Wissenschaft des Schönen, III. Teil, 1, Reutlingen-Leipzig 1851.
Wechssler, Eduard, Zum Problem des Komischen anläßlich Molières, erschienen in der Festschrift zum XV. Neuphilologentage in Frankfurt a. M. 1912, p. 156 ff., Frankfurt a. M. 1912.
Wundt, Wilhelm, Völkerpsychologie, die Kunst, III. Bd., Leipzig 1908.
Derselbe, Völkerpsychologie, die Sprache, I. Teil, Leipzig 1911, II. Teil, 1912.
Derselbe, Grundriß der Psychologie, XI. Auflage, Leipzig 1913.

Lebenslauf.

Ich, Wilhelm Johannpeter, wurde am 19. März 1891 zu Minden in Westfalen geboren als Sohn des Bankbeamten Friedrich Johannpeter. Ich bin evangelischer Konfession, preußischer Staatsangehörigkeit. Ich besuchte das Realgymnasium zu Gotha; hier erhielt ich Ostern 1910 das Zeugnis der Reife, studierte erst zwei Semester in München, die weitere Zeit in Halle. Meine Studienfächer sind: Englisch, Deutsch, Französisch.

Zur Vervollkommnung meiner Kenntnisse in der neuenglischen Umgangssprache weilte ich 1913 ein Vierteljahr in Hertford und London.

Am 13. Mai 1914 bestand ich das Rigorosum.

Vorlesungen und Seminare besuchte ich bei folgenden Herren Dozenten: Bremer, Deutschbein, Espenberger, Fries, Havell, Jordan, Krüger, v. d. Leyen, Menzer, Michel, Saran, Schick, Sieper, Simon, Strauch, Suchier, Voretzsch, Wells, Wilhelm.

Allen diesen meinen Lehrern danke ich herzlichst; zu besonders großem Danke fühle ich mich gegen Herrn Professor Dr. Deutschbein für die Anregung und liebenswürdigste Unterstützung der Arbeit verpflichtet.

Wilhelm Johannpeter.